MIGUEL CASADO



RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN

Vidas Literarias

OMEGA

Espacio autónomo y fragmentario, concebido como un haz de hablas vivas en continuo movimiento, que cuestiona los géneros literarios y es capaz de remover críticamente el mundo en el que nace, la escritura de **Valle-Inclán** representa uno de los puntos más altos de nuestra modernidad estética. A la vez, el personaje Valle-Inclán alcanza caracteres legendarios, fronterizos con la ficción o la teatralización, que la historia y la tradición oral han fijado en cientos de anécdotas memorables.
Miguel Casado propone una relectura paralela de la vida y de la obra del autor, ahondando en el complejo vínculo que existe entre ambas, y sobre todo en ciertos aspectos nucleares como la enfermedad, la postura ética y su desarrollo político, la reflexión estética, las difíciles relaciones con el sistema cultural o la constitución contradictoria de la intimidad. En esa lectura, se decanta una suerte de *doble vida*: en los desdoblamientos de la personalidad, primero; más tarde, a través de una profunda crisis personal, en la energía que permitió encontrar a Valle –avanzada la madurez– un impulso de renovación que aún llega hasta nosotros.


© MANUEL FERRO

Miguel Casado (Valladolid, 1954) es autor de una amplia obra poética, crítica y de traducción. Como poeta ha publicado *Invernales, La condición de pasajero, Inventario* (Premio Hiperión), *Falso movimiento, La mujer automática* y el reciente *Tienda de fieltro* (2004). Su actividad como crítico literario ha quedado reflejada durante dos décadas en múltiples medios españoles y americanos, y en libros como las ediciones críticas de Antonio Gamoneda, José-Miguel Ullán y Vicente Núñez, o los volúmenes de ensayo *La puerta azul (Las poéticas de Aníbal Núñez), De los ojos ajenos (Lecturas de Castilla, León y Portugal), Apuntes del exterior, Del caminar sobre hielo, Archivos (Lecturas, 1988-2003), La poesía como pensamiento* y *El vehemente, el ermitaño (Lectura de Vicente Núñez).* Ha traducido, entre otros poetas portugueses y franceses, libros de Verlaine, Rimbaud, R. San Geroteo o Francis Ponge. Reside en Toledo y es codirector de la veterana revista *Los Infolios.*

En ***Vidas Literarias*** los más prestigiosos autores contemporáneos escriben la biografía de los clásicos de las letras españolas y latinoamericanas.

Cada libro ofrece al lector la vida y obra del escritor narrado en un estilo creativo, personal y literario. De este modo el lector disfrutará con la lectura de una obra única en su género al tiempo que obtendrá también el retrato del personaje biografiado y su obra más representativa. Cada ejemplar incluye una selección de textos de la obra del clásico hecha por el propio autor.

Dirigida por ***Nuria Amat*** esta colección pretende conseguir la biblioteca viva de nuestra memoria literaria.

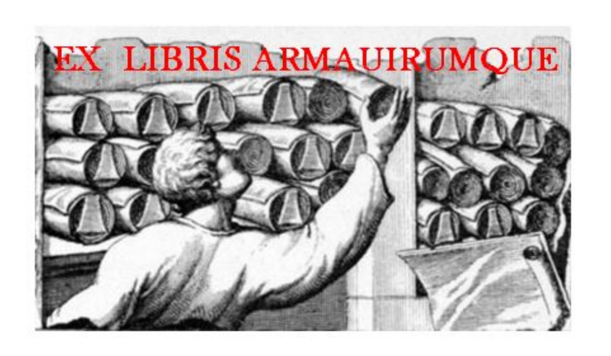
Nadie mejor que un escritor para escribir la vida de otro escritor en una suerte de diálogo creativo que convierte cada libro en una sugerente joya literaria.

EDICIONES OMEGA
Plató, 26 - 08006 Barcelona
www.ediciones-omega.es

VIDAS LITERARIAS

RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN

MIGUEL CASADO





EDICIONES OMEGA

Olga Orozco - Ana Becciu
José Ortega y Gasset - J. F. Yvars
Emilia Pardo Bazán - Cristina Fernández Cubas
Benito Pérez Galdós - Andrés Trapiello
Fernando Pessoa - César Antonio Molina
Alejandra Pizarnik - César Aira
Josep Pla - Arcadi Espada
Francisco de Quevedo - Mario Campaña
Alfonso Reyes - Carlos Fuentes
Carles Riba - Pere Gimferrer
Mercè Rodoreda - Mercè Ibarz
Juan Rulfo - Nuria Amat
Ramón J. Sender - J. Á. González Sainz
Teresa de Jesús - Olvido García Valdés
Miguel de Unamuno - Jon Juaristi
Ramón del Valle-Inclán - Miguel Casado
Lope de Vega - Eduardo Haro Tecglen
Jacint Verdaguer - Miquel de Palol

Ilustración de la cubierta
Don Ramón del Valle-Inclán
© Foto Alfonso
Ministerio de Cultura. Archivo General de la Administración

© Ediciones Omega, S.A., 2005
Plató, 26 - 08006 Barcelona
www.ediciones-omega.es

ISBN 84-282-1256-2
Depósito legal B. 3880-2005
Printed in Spain
A&M Gràfic, s.l.

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos, así como la exportación e importación de esos ejemplares para su distribución en venta, fuera del ámbito de la Unión Europea.

VALLE-INCLÁN:
DESDE LA OTRA RIBERA

A José-Miguel Ullán y Manuel Ferro

Doble vida
GOTTFRIED BENN

Nadar sabe mi llama la agua fría
FRANCISCO DE QUEVEDO

1. PRIMERA ESCENA

El 9 de enero de 1939, el periódico *El Combatiente,* órgano de los milicianos del frente del Ebro, dedicó su suplemento literario *Los Lunes* a la obra y la figura de Valle-Inclán. El periódico se confeccionaba sobre el terreno: los soldados fabricaban allí el papel, lo escribían e ilustraban, se hacían cargo de la tipografía y la impresión. Habían aparecido antes monografías dedicadas a otros escritores más jóvenes; pero Valle había muerto hacía tres años y ningún otro escritor de su edad había sido atendido por la publicación. Era extraño: ese hombre estrafalario y polémico, contradictorio, famoso como orfebre y estilista de la lengua, que reivindicó el hermetismo y nunca renunció a la radicalidad estética, difícil y exigente, venía a ocupar las páginas de los soldados en el momento del fin de un mundo, casi a cerrarlas.

La batalla del Ebro había terminado ya a mediados del noviembre anterior. El 25 de julio de 1938 las tropas republicanas cruzaban el río por seis puntos distintos y, pese a la inferioridad aérea y a los continuos bombardeos sobre los pontones y pasarelas, progresaron con rapidez, estableciendo cabezas de puente. Sucedió luego una dinámica de desgaste durante ciento quince días, en

la disputa de 800 kilómetros cuadrados: decenas de miles de muertos, calor, sed, hambre, corrupción de los cadáveres, guerra de tenacidad y también de aniquilación; algunos especialistas comparan esta batalla con la de 1916 en Verdun, en la Primera Guerra Mundial. El 16 de noviembre los republicanos volvieron a cruzar el río por el puente de Gandesa, lo volaron y tomaron posiciones en la misma orilla de que habían partido. El desgaste fue terrible, pero duró menos de lo necesario: la guerra en Europa no había estallado aún y era imposible depositar ninguna esperanza en ella.

Ni en ninguna otra cosa. Ese 9 de enero, el periódico aparece en un frente que se está rompiendo, quizá en una zona ya aislada por el avance del ejército franquista. La ofensiva contra Cataluña había empezado el 23 de diciembre; Barcelona iba a caer el 26 de enero de 1939, y se precipitaba el desenlace. Valle-Inclán era un símbolo antifascista y el gran renovador de la escritura en castellano; pero el monográfico traía, en las circunstancias de su nacimiento, otros sentidos. Al menos lo pensé cuando leí estas frases de Gómez de la Serna, al principio de su mítica biografía: "Lo que hay que ver como principal grandeza de Valle-Inclán es lo que hay en él de malogrado, de silenciado, de ser que se entretiene mientras llega el verdugo"; algo que se vincula, pues, con la pérdida, con el perder, con el perderse.

Por lo demás, otro de los sentidos, el político, sí estaba claro. El 6 de enero de 1936, el día de su entierro, el periódico comunista *Mundo Obrero* había titulado: "Ha muerto un gran escritor antifascista"; firmaba la necrológica César Arconada, que sólo tres años antes había sostenido una tensa polémica con Valle acerca de sus juicios sobre Mussolini, y expresaba un "sentimiento profundo hacia la muerte de un gran escritor que no nos había traicionado"; pero no se limitaba al pésame ni al juicio ético y encontraba también una fórmula que –junto a la pérdida de sí– resume quizá el ser del escritor: "Valle-Inclán muere cuando vivía aún, cosa que casi nunca sucede. Esto es lo excepcional. Muy rara vez la obra de un escritor se mantiene firme, en pie, y en marcha a través de los años. Aunque parezca mentira, la obra envejece antes que su propio autor".

Un mes más tarde, el 14 de febrero –aquel febrero del Frente Popular–, el mismo *Mundo Obrero* organiza un homenaje en Madrid, en el Teatro de la Zarzuela, poniendo por primera vez completo en escena *Los cuernos de don Friolera*; junto a Arconada, intervienen entre otros María Teresa León, Alberti, Cernuda y Lorca; cierra el acto Antonio Machado. La editorial Nuestro Pueblo reedita en 1938 *Tirano Banderas* y *La corte de los milagros,* esta última novela con prólogo del mismo Machado.

Pero el episodio más significativo en esta trayectoria se dio en Valencia, con motivo del II Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, célebre y conmovedora expresión de solidaridad con la República. Allí estaban Tristan Tzara, Julien Benda, André Malraux, Anna Seghers, Stephen Spender, Ilya Ehrenburg, César Vallejo, Vicente Huidobro... Presidían las sesiones enormes retratos de tres escritores fallecidos en los últimos meses: Henri Barbusse, Máximo Gorki y Ramón del Valle-Inclán. Cuando el 4 de julio de 1937 Julio Álvarez del Vayo, durante su discurso como portavoz cultural del gobierno legítimo de los españoles, pronunció el nombre de Valle, le interrumpió una estruendosa ovación.

No sólo desde un bando se veían las cosas así. Al concluir la guerra, la tumba que había donado el Ayuntamiento de Santiago para enterrar al escritor fue desalojada y destruida, alegando que no contaba con títulos legales de propiedad. Carlos, el hijo de Valle, llegó a tiempo de trasladar los restos a otra sepultura del mismo cementerio, evitando que fueran a la fosa común.

En *La lámpara maravillosa* se expone una teoría acerca de cómo llegó El Greco a su nueva estética, rompiendo en Toledo con el modelo de los iconos aprendido en su isla: el pintor tuvo que afrontar un encargo difícil, hacer

un retrato del Cardenal Tavera, quien ya había muerto, contando sólo con la máscara funeraria vaciada por Berruguete. En aquella máscara descubrió que la muerte tiene la cualidad de fijar el gesto único que define a los hombres, el que corresponde a su identidad: "En el rictus de la muerte se desvela todo el secreto de una vida". Y Valle no duda en convertir su razonamiento en deseo: "Llevo sobre mi rostro cien máscaras de ficción que se suceden bajo el imperio mezquino de una fatalidad sin trascendencia. Acaso mi verdadero gesto no se ha revelado todavía, acaso no pueda revelarse nunca bajo tantos velos acumulados día a día y tejidos por todas mis horas. Yo mismo me desconozco y quizá estoy condenado a desconocerme siempre...". La muerte como una fijeza a la vez real e inalcanzable para quien la padece, real y utópica en el mismo instante. ¿Atisbaríamos algo de esa fijeza, de esa identidad por fin definida, en aquellos días de una posteridad que empezaba a fluir?

Pero el propio Valle, fiel a su energía contradictoria, propone también la figura opuesta. Está en *Sacrilegio,* "auto para siluetas" de 1927. Un grupo de bandoleros ha decidido ejecutar por traición a uno entre los suyos y de pronto se les ocurre, como medio para arrancarle previamente la verdad de los hechos, escenificar una confesión católica. Un voluntario que chapurrea algo de latín eclesiástico se disfraza de cura y se ofrece al reo. Sin

embargo, en cuanto éste empieza a hablar, el jefe de la banda advierte que los posibles beneficios de que confiese unos datos van a ser menores que los daños de la verdad: cualquier *verdad* íntima, expuesta sin finalidad práctica, vinculada a un mirar dentro de sí, resulta explosiva, inasumible para los que siguen viviendo. Y le acribilla a disparos. Lo real entonces se diluye, se desvanece; los bandidos quedan ahora con más preguntas e inquietudes que antes: "El humo oscurece las figuras atónitas sobre el espejo de la charca". En vez de conferir fijeza, la muerte nubla, es bruma.

2. MITO Y REALIDAD

"Llevo sobre mi rostro cien máscaras de ficción que se suceden bajo el imperio mezquino de una fatalidad sin trascendencia. Acaso mi verdadero gesto no se ha revelado todavía..." Hay en esta frase, sin duda, la sugerencia de un itinerario *moderno*, una formulación del problema de la identidad tal como lo han planteado muchos escritores del siglo XX. Pero hay más cosas en ella: la superposición indefinida de máscaras que, procediendo de la ficción, no llegan nunca a desprenderse del todo, no alcanzan la piel; no se limitaría la imagen al debate acerca de la identidad, sino que negaría la existencia de identidad alguna, o mostraría al menos su intensa incertidumbre acerca de ello. "Ni yo lo sé", viene a decirnos Valle-Inclán. No saber quién se es a fuerza de tanto haberse inventado, no saber si hay más que una representación sucesiva de papeles, sin ninguna constancia que aliente estable bajo ellos.

En una enciclopedia distribuida en fascículos por un periódico español, encuentro este contundente resumen biográfico:

Ramón del Valle-Inclán (1866-1936)
Tuvo una vida tan esperpéntica como las obras de ese estilo que creó. Dueño de un léxico rico y de una prosa modernista de gran calidad. Los esperpentos *Luces de bohemia, Los cuernos de don Friolera* o *Divinas palabras* han triunfado en los escenarios mucho después de su muerte. Le gustaba saberse el *alter ego* del marqués de Bradomín, protagonista de la trilogía carlista. Cuando pasaba con amigos por el Palacio Real se encaraba con los centinelas y exclamaba: "Decid a ese impostor que salga". Entre sus novelas destacan la trilogía de *El ruedo ibérico, Sonatas* y *Tirano Banderas.*

Valoraciones e inexactitudes aparte, esta nota concede un peso parejo a la vida y a la obra en el juicio sobre el personaje, sugiriendo además que fuera del papel impreso hubo una interrelación entre ambas, entre el autor y las criaturas; nos introduce en el ámbito de la anécdota pintoresca, acuñada en la memoria común; afirma la extrañeza personal de don Ramón y sus desajustes con el mundo que le tocó vivir, hasta ser mejor comprendido por las generaciones que vinieron mucho más tarde. Toca los conflictos.
Los estudios sobre Valle, y especialmente las biografías, se esfuerzan en distinguir entre el mito y el hombre, entre el autor y los personajes, entre los tópicos falsos y las realidades documentadas, la verdad y la mentira; y desembocan en la confusión de todos esos pares de

opuestos y en la dificultad para deslindarlos. Así, su primer biógrafo, Ramón Gómez de la Serna, que hace gala de haber sido investido como tal por el interesado, a través de sus hijos, refiere que en la página que el diario *Ahora* dedicaba a las anécdotas curiosas o llamativas –"Croniquilla de *Ahora*"– había una sección fija para Valle-Inclán, y que el periódico compraba cada pequeño relato a cinco o diez pesetas. Él mismo se suma a esta práctica, convertida casi en género literario autónomo; así, por ejemplo, el conocido episodio de la amputación de un brazo del escritor recibe en su libro tres enfoques concéntricos: primero, el que parece ajustarse a los hechos, luego una antología de las versiones que llegaron a circular por Madrid y, por fin, una colección de posibles relatos imaginarios producidos por su propia pluma.

"Nos sabemos de memoria toda la biografía mentida de Valle –ha escrito Umbral–. La biografía real no la recordaba ni él."

En su introducción a un volumen de *Entrevistas*, Joaquín del Valle-Inclán alude a un "conglomerado de tópicos y nefasto anecdotario", poniendo el ejemplo de una anécdota falsa (sacada precisamente de la sección de *Ahora*): en ella aparece Valle jugando al ajedrez y dando al espectador entrometido que se atrevió a decirle: "Esa

torre no está en su sitio", una cortante respuesta: "El que no está en su sitio es usted". El prologuista aclara que el escritor no jugaba al ajedrez y ofrece como paliativo para la cadena de falsedades las entrevistas que recoge el volumen. Pero olvida quizá aquellas "cien máscaras de ficción".

Del mismo modo que Valle compuso con conciencia y cuidado su peculiar aspecto físico, también sembró sus relatos autobiográficos de elementos legendarios. Por ceñirme a las *Entrevistas,* esa siembra alcanza desde las pequeñas mentiras elementales (el año de nacimiento –suele quitarse cuatro años– o la afirmación de que terminó la carrera de Derecho, aunque no llegara a obtener el título –abandonó los estudios al morir su padre–) hasta los relatos de aliento épico. Entre los que mayor éxito obtuvieron, figura su hazaña de matar un lobo siendo niño: "Le aguardé oculto, le disparé a bocajarro, y tuve el desdichado acierto de partirle el corazón. [...] El animal, que era de un grandor desmesurado, tenía el hocico y las patas llenos de sangre de recental y, furioso por esta roja prueba de su crimen, le cogí por el rabo y le arrastré hacia casa...". Y, sobre todo, las variadas construcciones acerca de su estancia juvenil en México: estuvo cinco años (y no solamente uno, como ocurrió), fue soldado en el Séptimo de Caballería, etc... Una de las más logradas es su furiosa visita a un periódico que

había publicado un artículo ofensivo contra los españoles; la crónica que veinte años después, en 1912, hace al *Heraldo de Madrid*, tiene todos los alicientes del cómic infantil de acción:

> Entré en la sala de la redacción, me encaré con el director y le di un puñetazo en la frente; entonces el director cogió un cuchillo muy grande; yo estaba junto a la pared, vi la muerte en el movimiento de aquel cuchillo; entonces cogí una regla y le di en la cabeza con ella, al director; aquel hombre gritó: "Redactores, cajistas, ¡a mí!". Y en un momento me vi pisoteado por una pirámide de hombres que me pateaban...
> –¿No le rompieron a usted algo?
> –No, señor, a patadas me fueron echando a la calle; pero la casa hacía esquina y tenía dos puertas, una a cada calle; apenas me vi en la calle con el cuerpo magullado, pero con los huesos sanos, me levanté y volví a entrar en la redacción por la otra puerta.
> –¿Qué efecto les produjo?
> –Indescriptible. Al verme aquella gente otra vez se quedaron todos espantados; había unos escalones, los salvé de un salto, y cogiendo al director por la chaqueta lo elevé en alto y lo lancé por encima de la mesa de plegar. Aquello fue monstruoso, épico; todos los que presenciaron aquello quedaron sobrecogidos; antes de que se repusiesen de la emoción habían acudido ya muchos españoles que me rodearon y me llevaron al Casino español, donde me curaron las contusiones de la pateadura.

Es fácil imaginar el buen rato que pasó don Ramón –próximo ya a los cincuenta años, reciente padre de familia, con la mitad de su obra publicada para entonces– contándole esta historia al periodista, esperando sus preguntas perfectamente acogidas a guión, intuyéndola ya en letra impresa. Pues, en efecto, a estas alturas de la edad, no se trata tanto de la creación de una personalidad pintoresca y legendaria, como de seguirle la corriente a una prensa que perseguía lo pintoresco y legendario bien a sabiendas de que era falso. Hay una entrevista muy curiosa, concedida a *El Mundo* en 1910, en que el periodista se presenta al grito de "Vengo a que me haga usted revelaciones sensacionales"; y Valle no le defrauda: compone una teoría sofisticada sobre un plan del gobierno y los militares para invadir Portugal, las gestiones de los revolucionarios portugueses para evitarlo (incluyendo nombres y detalles), las complicaciones internacionales y geoestratégicas... Cuando termina la exposición, ya se ha hecho de noche y el periodista se levanta para irse:

> Yo me froto los ojos como si saliera de una pesadilla. Valle-Inclán sonríe largamente. Su ademán anulaba con la fuerza demoledora de un mohín toda la suprema narración de su charla sensacional.
> Me levanto e intento despedirme:
> –Bien se ha reído usted de mi credulidad.
> Don Ramón parece asentir con una ligera carcajada.

–Esto se llama embromar a un pobre hombre con una gracia infinita.
Valle-Inclán vuelve a reír sin palabras.

Así, no es extraño encontrar entrevistas en que da como motivo de haber empezado a escribir que se aburría, o que, al ser preguntado directamente por "alguna aventura de su vida", conteste: "No sé, en este momento no recuerdo que me haya sucedido nada nunca". Es significativo que nunca alegara aburrimiento cuando le entrevistaban medios latinoamericanos, con ellos siempre hablaba en serio de literatura, de historia o de política; quizá sus inventos, la fabulación de una épica o, sencillamente, cierto temple gamberro que afloraba de vez en cuando, eran también un modo de definir su relación con un público y con un entorno social, el español que le tocó vivir.

Resulta frecuente en el teatro y en la novela de Valle-Inclán que los personajes no aparezcan situados de modo directo y *natural* en la vida que les corresponde, sino que en ella actúen como si fingieran, representaran, tuvieran una distancia que les permite contemplar la escena desde fuera a la vez que están en ella. Se trata de una *doble ficción:* primero, en cuanto personajes creados por un escritor; segundo, en cuanto en su imaginaria vida actúan o representan en lugar de simplemente vivir. La

Condesa de Cela (en *Femeninas*), cuando acude al encuentro de su amante con la intención de terminar la relación, por el camino va imaginando la escena como inscrita en un género ya representado, "la rotura de la vajilla", viéndose a sí misma como intérprete de un papel. En las primeras páginas de la *Sonata de Primavera,* cuando los personajes están tomando contacto entre sí y estableciendo sus posiciones mutuas, todos aparecen desdoblados: hablan y miran de reojo, fingen despiste y observan con atención, dicen algo y esperan reacciones a lo que no han dicho. Bradomín, cuando –en la *Sonata de Invierno*– comienza su trato con Maximina, la adolescente que resultará ser su hija desconocida, sigue un proceso enteramente estudiado de interpretación: "Y me cubrí los ojos con la mano, en una actitud trágica. Así permanecí mucho tiempo esperando que la niña me interrogase, pero como la niña permanecía muda, me decidí...".

No se limita este rasgo a los primeros libros de Valle; la sobreactuación que implican los esperpentos incluye la doble ficción también, la teatralidad cotidiana. Quizá, hacia la mitad de su trayectoria literaria, sea *La Marquesa Rosalinda* el texto que más apura el conflicto: parte de sus personajes son también actores de una compañía teatral, el papel que representan en la vida no es apenas distinto del que les toca en el reparto cómico, de tal mo-

do que se produce una ambigüedad insuperable. Por un lado, es cierto que hay acontecimientos *reales* –amores y arrepentimientos, amenazas de asesinato, cárceles...–; por otro lado, no deja de operar una duda, una suspensión de *realidad* que multiplica los niveles y hace opaca su delimitación:

> Colombina, si he de ser franco,
> creo que debes esperar.
> Un soponcio no tiene objeto
> cuando no hay gente.

Ocurre esto con los personajes y no con el autor; pero indica una determinada sensibilidad, una pregunta latente por el imposible deslinde entre vida y representación, por el desdoblamiento y la teatralidad de las "cien máscaras". Porque, además, en la obra son continuos los guiños que remiten a la persona de Valle con todos los tonos: del burlón y autoirónico al sordamente patético. Sin caer en trampas como pensar que Bradomín es Valle, sí que percibimos un parpadeo de otra clase de señales. Uno de los primeros señores de Bradomín, Pedro Aguiar de Tor, era llamado "el Chivo" *(Jardín umbrío)*, como todos calificaban las barbas del escritor, incluyendo su amigo Rubén Darío en un célebre y cariñoso poema. En la *Sonata de Invierno,* el Marqués es herido por una bala y tienen que amputarle el brazo; los

detalles, como los términos científicos ("fractura conminuta") o la falta de anestesia, coinciden con la experiencia de Valle o con las narraciones que solía hacer de ella. O, en otra forma de proyección menos subrayada, se lee en *Divinas palabras* este retrato de un soldado convertido en mendigo: "Del fondo oscuro del zaguán sale a la luz un mozo alto, con barba naciente, capote de soldado sobre los hombros, y el canuto de la licencia al pecho. Tiene cercenado un brazo, y pide limosna tocando el acordeón con una mano".

Estos guiños y señales delatan una forma de mirar, implican unos vectores íntimos de la atención y la sensibilidad. Ningún episodio será seguramente autobiográfico, pero las páginas están cuajadas de datos, de referencias, de sensaciones que excavan en la teatralidad, que buscan el otro lado de la máscara, esbozan en un espejo la imagen de una cara. Lo miramos como lectores: con riesgo e incertidumbre, pero también con extraña certeza, que no es documental ni filológica ni policiaca ni historiográfica y, sin embargo, creemos reconocer en ella, poco a poco, a quien nos habla.

Nunca vamos a estar seguros. Si al leer, en la entrevista, el episodio de la caza del lobo, sonreíamos con incredulidad, empezaremos a vacilar cuando en *Voces de gesta* se nos muestre a un mozo que lleva sobre los hombros un lobo recién cazado, con tal densidad en los detalles

del peso y la sensación que parecería haberlos experimentado quien lo cuenta.

Nunca consigo sentirme seguro en medio de tantas impresiones superpuestas. Leo la carta que Valle le escribe a Ortega cuando acaba de morir su hijo Joaquín, de pocos meses aún, y resulta cálida, de una temperatura emotiva que no es frecuente en las expresiones de su autor:

> Hace dos días enterré a mi hijito. Dios Nuestro Señor me lo llevó para sí. Ha sido el mayor dolor de mi vida. Yo no sé qué cosa sea la muerte que se la siente llegar: Mi niño estaba sano y yo esperaba una desgracia como algo fatal. Ya llegó, y sea sola. Estoy acabado. Esto es horrible.

Pero, al releer la obra, en la *Sonata de Invierno,* encuentro a Bradomín, ya sin brazo, febril y delirante, frustrado y descubierto su intento de seducción por el suicidio de Maximina, confirmado que era realmente su hija, exclamando: "Fue aquella la más triste jornada de mi vida"; y es difícil que no resuenen las palabras de la carta, escrita una década más tarde. A la inversa, ¿resonaban las de Bradomín en los oídos de Valle cuando escribía la carta? ¿Le vino a la mano una fórmula literaria, ya acuñada por él, para ocupar el lugar de un sentimiento? ¿Es mero tópico expresivo en ambos casos?

Creo que Valle-Inclán fue muy consciente de este palimpsesto, cuyas primeras láminas trazó quizá cuando, de niño, empezó a hacerse lector. La extrañeza que las personas más próximas confesaban irrestañable, llegó él mismo también a experimentarla. Con motivo del monográfico que la revista *La Pluma* le dedicó en enero de 1923, le escribió a Azaña: "Sólo usted se encara con un ser vivo y descubre su dolor y su drama. Pero los demás cuentan historias de un tiempo tan lejano, que, de verdad, me parece un muerto aquel de quien hablan: un muerto y un ajeno".

Un diplomático y poeta latinoamericano empezaba un artículo diciendo: "Don Ramón del Valle-Inclán existe: yo lo vi en su casa de Madrid, en este año de mil novecientos dieciocho...". Un personaje legendario que casi ha soltado sus amarras respecto a la persona real. Tal vez sea así, pero también es cierto que uno de los problemas que más le interesaron a Valle fue la fisura entre la realidad y las apariencias, entre los actos y las palabras, entre los hechos y las ilusiones. La tradición española que él solía invocar –la de don Quijote o el barroco– asienta en medio de esa condición sus raíces más profundas, posiblemente las que remiten a aquella doble vida de los conversos, a una sociedad atravesada por la represión y el disimulo.

Aunque aún puede verse de otro modo: lo que se manifiesta como desconocimiento de la identidad y pérdida de sí, puede funcionar eficazmente como medio de conocimiento de la realidad y de búsqueda de sí. Nunca en Valle las palabras son unívocas: "Otro día, sobre la máscara de mi rostro, al mirarme en un espejo, vi modelarse cien máscaras en una sucesión precisa, hasta la edad remota en que aparecía el rostro seco, barbudo...": y en la cadena se hace presente ahora una ansiedad de trascendencia, la forma de traer a su terreno las intuiciones orientales y gnósticas sobre la reencarnación.

La *Sonata de Invierno* prácticamente se abre con un encendido elogio de la mentira:

> Yo callé compadecido de aquel pobre exclaustrado que prefería la Historia a la Leyenda, y se mostraba curioso de un relato menos interesante, menos ejemplar y menos bello, que mi invención. ¡Oh, alada y riente mentira, cuándo será que los hombres se convenzan de la necesidad de tu triunfo! ¿Cuándo aprenderán que las almas donde sólo existe la luz de la verdad, son almas tristes, torturadas, adustas, que hablan en el silencio con la muerte, y tienden sobre la vida una capa de ceniza? ¡Salve, risueña mentira, pájaro de luz que cantas como la esperanza!

Puede verse aquí la *boutade*, puede verse el cinismo de un decadente que no acepta valores morales superiores, puede verse un reflejo de la construcción por Valle-Inclán de su propio mito (ya por narcisismo, ya por publicidad). Pero por qué no inscribir esta proclama en la reflexión crítica acerca de la *verdad* que, entre otros, abrió Nietzsche. ¿No se está proponiendo en estas líneas que hay otros criterios, otras medidas, otros valores?, ¿que los establecidos pueden someterse a discusión?, ¿que la filosofía y la vida se implican entre sí y no han de seguir pensándose separadas? Y ¿no es Valle un "triste", alguien que "habla con los muertos"?
Habrá que tener cuidado con la *verdad*, pues no parece contarse con ningún criterio claro que la defina. Por ejemplo, hablando de la vida de Valle. Los testigos se contradicen entre sí y con los documentos: no llegamos a saber cuántas veces estuvo detenido por la Dictadura de Primo de Rivera y cuánto tiempo cada vez, no sabemos cuánto tiempo ejerció la cátedra de Estética en la Academia de Bellas Artes, no sabemos qué pasó en torno a su muerte y su entierro... Las declaraciones de los testigos son numerosas, la investigación documental ha aportado muchos datos, todos exponen firmes sus certezas; pero, en último término, todo acaba siendo asunto de creencias, de confiar en una u otra cosa. Y llega esto hasta los detalles más pequeños: por ejemplo, un

profesor del Instituto de Pontevedra, Muruais, que le dio clase a Valle y, sobre todo, le permitió el acceso a su magnífica biblioteca personal, aparece en las biografías sucesivamente como profesor de Francés, de Lengua o de Latín; quizá lo fue de las tres materias. De esta especie de inconmesurabilidad entre vidas y relatos, hablaban Rubén y Bradomín en el cementerio de *Luces de bohemia:*

> R.: Marqués, ¿cómo ha llegado usted a ser amigo de Máximo Estrella?
> M.: Max era hijo de un capitán carlista que murió a mi lado en la guerra. ¿Él contaba otra cosa?
> R.: Contaba que ustedes se habían batido juntos en una revolución, allá en México.
> M.: ¡Qué fantasía! Max nació treinta años después de mi viaje a México. ¿Sabe usted la edad que yo tengo?

Y, en efecto, si se mira desde otra perspectiva, Max llegaba a la vida en un libro publicado en 1920, casi treinta años después del viaje de su autor a México en 1892.

No sé, por tanto, si para escribir la biografía de Valle-Inclán es posible mantener un criterio de verdad. Repetimos de memoria la biografía inventada –decía Umbral– y la real ni él la recordaba. Dentro de la pluralidad que el propio Valle abrió, mi Valle será uno de los posibles, el de un apasionado lector, lector tam-

bién de las investigaciones y estudios especializados; un Valle hallado en la lectura de los intersticios, en el regreso sobre los datos ya conocidos y la pregunta acerca de qué otra trama pueden componer. ¿Cuánta verdad? Una historia.

3. LOS PADRES

Ramón del Valle-Inclán nació en Vilanova de Arousa (entonces denominada oficialmente en castellano, Villanueva de Arosa), provincia de Pontevedra, el 28 de octubre de 1866, a las seis de la mañana. Sus padres eran Ramón Valle Bermúdez y Dolores Peña Montenegro y él recibió los nombres de Ramón José Simón Valle Peña.

El bautizo se celebró tres días después en la iglesia de San Cipriano de Cálago, siendo padrinos los abuelos maternos; no hubo las celebraciones habituales porque había sido un parto difícil y la madre tenía aún un estado precario de salud, incluso se temía por su recuperación. De hecho, debió hacerse cargo del niño una nodriza.

Pese a no ser su nombre de bautismo, el apellido compuesto Valle-Inclán no fue un nombre inventado o literario. Su abuelo paterno lo llevaba e incluso el padre tuvo vacilaciones en el uso, pese a haberse decidido finalmente a simplificarlo; cuando el hermano del escritor, Carlos, publicó un libro titulado *Escenas gallegas* utilizó el doble apellido en la firma y por él los conocía

la prensa gallega a él y a Ramón, mucho antes de cualquier notoriedad madrileña. No parece tener el mismo fundamento el nombre usado en ocasiones, Ramón María, de aparente intención eufónica.

Con todo, estas cuestiones de apellidos y linajes han de contemplarse con cierto detenimiento, por lo que revelan en sí mismas y por la importancia que adquirieron en el pensamiento y la obra de Valle. Y quizá también en el desarrollo de la infancia, en las atmósferas y tensiones que ahora dificultosamente podemos reconstruir. Las dos familias, la paterna y la materna, tenían orígenes nobles y conservaban cierta posición social. Ramón Valle, el padre, había contraído un primer matrimonio en 1849, del que nacieron dos hijos, aunque sólo sobrevivió la hija mayor, Ramona. Quedó viudo en 1854 y volvió a casarse bastantes años después, en 1865, cuando ya tenía 42 años. Dolores Peña, sobrina de su primera mujer, era quince años más joven.

Dolores procedía de A Pobra do Caramiñal (La Puebla del Caramiñal), al otro lado de la ría de Arousa. En su origen destacaba el materno linaje de los Montenegro, de rancia tradición y conocidas convicciones carlistas. Robert Lima, estudiando el árbol genealógico, ha encontrado menciones en las memorias de un arzobispo de Santiago, hacia 1620: "Hay en esta villa mucha gente no-

ble y de lo mejor de Galicia, como son los Montenegros [...], que aunque tienen sus casas en otras partes, viven de muchos años y tienen casas en esta villa, y algunos más de doscientos años". Lima ha situado en las ramificaciones familiares capitanes, obispos, ilustres arquitectos, señores hidalgos.

Los abuelos paternos tenían su solar en el pazo de Rúa Nova, en la parroquia de San Lorenzo de András, donde el futuro escritor pasó muchas temporadas infantiles; la abuela colabora en su aprendizaje del latín, lo que indica un grado de cultura como el que Valle atribuirá muchos años después a los pazos nobiliarios de Galicia. Las raíces del abuelo tenían algunos siglos menos de antigüedad gallega: los Valle procedían de Torrijos, en Toledo, y los Inclán del concejo asturiano de Pravia, donde el apellido aún perdura. En todo caso, la familia llevaba establecida en la Rúa Nova al menos desde el siglo XVIII, y figura en ella un ilustre antepasado: Francisco del Valle-Inclán, que participó en la fundación de la primera biblioteca pública de Santiago y de la Academia de la Lengua Gallega, dirigió un periódico y fue uno de los intelectuales más destacados de su época. Un hermano de este personaje fue el bisabuelo de don Ramón. A todo ello alude Manuel Murguía en el prólogo de *Femeninas:*

> Nobleza obliga. El autor de *Femeninas* lo sabe bien. Descendiente de una gloriosa familia, en la cual lo ilustre de la sangre no fue estorbo, antes acicate que los llevaba a cumplir. De antiguo contó su casa grandes capitanes, y notables hombres de ciencia y literatura, gloria y orgullo de esta pobre Galicia.

Cuando Ramón Valle y Dolores Peña se casaron, el 25 de marzo de 1865, ella estaba embarazada de ocho meses y no tenía permiso de su padre para el matrimonio. Francisco Peña era el principal rival político de su nuevo yerno y estaban enfrentados también personalmente. Ambos se dedicaban a la política y se disputaron los mismos puestos durante años. Con motivo de la revolución del 68, Ramón Valle, que era secretario de la Junta Revolucionaria de Vilanova, fue alcalde durante dos años, hasta que lo desbancó su suegro, cabeza de la facción más conservadora de la Unión Liberal. Se tiene noticia de otra clase de complicaciones, como el litigio a causa de una herencia entre los Valle y los Peña, más tarde, ya en 1884.

De Dolores Peña poco se puede decir. Pese a aquellos problemas con el parto, tuvo otros cuatro hijos, hasta un total de seis; a dos de ellos los llamó Francisco Arturo y Francisco Marcelino, dándoles el nombre de su abuelo, Francisco Peña. No parece que la convivencia le fuera fácil, atrapada en medio de la enconada rivalidad

entre su padre y su marido. Sin embargo, una foto de 1869, con Ramón José en brazos, la presenta con una sonrisa que le ilumina la cara hasta la frente, muy despejada; tiene una expresión suave, pero en la que late una dureza potencial, como si los pómulos en cuanto dejara de posar fueran a tensarse; se peina con raya al medio y el pelo recogido, y la ternura se equilibra con inteligencia y cierta distancia cómplice; resulta una mujer atractiva. Hay muchas madres en la primera escritura de Valle-Inclán, pero no acaban de mostrarse como imagen de la suya; por lo demás, nunca habla explícitamente de ella.

Tampoco habla de su padre, de quien, sin embargo, por su condición de hombre público tenemos numerosos datos biográficos. El suyo es también un rostro atractivo, con entradas sobre la frente y un espeso bigote. La mirada parece menos franca, pero sugiere esa complicidad inteligente que tal vez recababan los fotógrafos. Era uno de los pocos miembros de la familia que habían salido alguna vez de Galicia. Fue piloto en un barco guardacostas y funcionario en la administración provincial; luego intentó la vía de los negocios, invirtiendo en el proyecto del Ferrocarril Compostelano de la Reina Isabel, de cuyo Consejo de Administración fue secretario; el proyecto se complicó debido a los problemas orográficos y sobre todo a la gran oposición del clero integris-

ta, que lo veía como instrumento diabólico de progreso; en el trance perdió su bonanza económica y las condiciones de vida comenzaron a estrecharse.

A la política llegó desde esta mudanza. Era un liberal de tendencia progresista y tuvo sonoros enfrentamientos con el párroco de Vilanova. Después de su contribución a la Gloriosa, fue miembro del Comité Republicano en 1873. Consumada la Restauración, se dedicó a la literatura y especialmente al periodismo, en periódicos comarcales y regionales; colaboró en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, revista fundamental del nuevo galleguismo, dirigida por su buen amigo Manuel Murguía, líder de los intelectuales de la zona y marido de Rosalía de Castro.

Ramón Valle obtuvo en 1875 el premio de los juegos florales de Santiago por su poema "A la ría de Arosa"; en 1884 fue nombrado correspondiente de la Real Academia de la Historia. Sin embargo, cuando Gómez de la Serna habla de él como "poeta oficial y de juegos florales", no deja de percibirse un acento despectivo, más relevante si se tiene en cuenta que lo ha debido de tomar en fuentes familiares: el hijo o alguno de los nietos se habrían expresado así.

4. INFANCIA

Vilanova está situada en la costa de la ría de Arousa, casi en su centro, ligeramente hacia el sur, entre Vilagarcía y Cambados. Tenía entonces menos de mil habitantes, que se dedicaban a la pesca y a la agricultura. Según le contó a Gómez de la Serna el hijo de Valle-Inclán, era un pueblo "de callejas sucias y casitas pobres con techos muy bajos, que hacen recordar las cámaras de un navío". A Pobra do Caramiñal, en cambio, era una villa noble, con sus casonas y blasones. Allí vivían también, aparte de los abuelos maternos, las tías Carlota y Eugenia del Valle Bermúdez, con quienes Valle de niño pasó largas temporadas.

Cerca estaba el pazo de Rúa Nova, con su jardín y campo, abierto a la Tierra de Salnés, que forman el valle del río Umia y las colinas de alrededor hasta la desembocadura en la ría. A esta comarca la escritura de Valle-Inclán volverá de continuo: la reiteración de topónimos con frecuencia imaginarios, la evocación de un campo agreste y abrupto, de montes cerrados y ríos oscuros salpicados de molinos, le dio a la raíz personal de la infancia una atmósfera mítica, también territorio de un espíritu colectivo, de una comunidad. Por el contrario,

nacido al borde del mar, éste casi no estuvo presente en su obra; aparte del mar caribeño de la *Sonata de Estío* o el viaje del *Omega* desde Gibraltar a Londres en *Baza de espadas,* el mar gallego sólo se asoma en la playa de las endemoniadas –Santa Baya de Cristamilde– en *Flor de santidad,* y en las terribles tempestades de *Romance de lobos* o de *Los cruzados de la causa;* a veces desde las colinas boscosas se oye su rumor, su broar.

La casa natal no era un pazo. De hecho, el actual Ayuntamiento ha situado un pequeño museo en la Casa del Cuadrante, que pertenecía a los abuelos maternos y tiene mayor prestancia: escudo de los Peña, portalón, una decena de escalones para entrar. La casa en que vivían los padres era grande, de poca altura, de construcción no demasiado sólida; por detrás se abría a un huerto rico, propio de la economía mixta de los núcleos rurales. La ventana del comedor daba a la estrecha calle de San Mauro, pero la habitación del futuro escritor se asomaba hacia fuera del pueblo, sobre una vista de higueras; era un cuarto amplio, de suelo alabeado, que parecía escorarse.

Hay muchas casonas en los libros de Valle: cocinas y patios, alcobas, comedores; pero normalmente se trata de grandes pazos hidalgos, y lo que puede resultar más significativo en lo personal son las costumbres, los detalles,

los gustos. Cuando Juan Manuel Montenegro llega herido a su casa (al principio de *Águila de blasón*), después de recuperarse un poco, hace una lista de peticiones que de modo inevitable traen la nostalgia de las golosinas infantiles:

> Pregunta si hay leche cuajada y borona tierna. Antes he de tomar unas torrijas en vino blanco, que me las hagan bien doradas, y me subes de la bodega un jarro de vino del Condado. Si han puesto las gallinas, que me sirvan primero una buena tortilla.

La inmediatez del gallinero, de la bodega, de la huerta.

Hablaba antes de la foto de la madre con el pequeño Ramón, de tres años, en brazos. La imagen pierde nitidez en la zona del niño, alguna de las reproducciones ha intentado retocarla con trazo más grueso. Vemos una expresión concentrada en los ojos: profundos, miran hacia dentro, socavados en imprecisa tristeza; pero a la vez duros, no pierden un ápice de lo que ocurre, resisten. La cara se redondea en el pelo casi rapado, en las mejillas de buena alimentación, torrijas, borona. No parece un niño fácil.

En algunos momentos de la obra, en ciertas entrevistas, en la charla de las tertulias, Valle fue desgajando anécdotas de una infancia épica; pero nunca, ni en esa clase

de elaboración, le gustó hablar de su familia; son escasísimos también los testimonios que sobre él han dejado sus familiares: parece tratarse de un silencio compartido. Al parecer, sus padres se quejaban de un carácter esquivo y reservado, de la falta de expresión de sus sentimientos. Él ha explicitado: "Jamás sentí el amor de la familia". En los primeros libros de Valle, hasta llegar al terrible Montenegro, no aparece la figura del padre, desaparecido o incapacitado; pero ésta es también la estructura familiar de la Galicia emigrante, como nos cuentan los poemas de Rosalía –"As viudas dos vivos e as viudas dos mortos"–, y no se pueden sacar impresiones concluyentes.

Lo que conocemos de esta infancia es una sensación de conjunto, una especie de atmósfera que absorbe a los niños de los primeros libros de cuentos (*Jardín umbrío*, sobre todo), que muestra los nudos de las conexiones familiares y también sus vacíos:

> Y no me movía del hueco del balcón, devanando un razonar medroso y pueril, todo confuso con aquel nebuloso recordar de reprensiones bruscas y de encierros en una sala oscura. Era como envoltura de mi alma, una memoria dolorosa de los niños precoces, que con los ojos agrandados oyen las conversaciones de las viejas y dejan los juegos por oírlas.

Es el niño de "Mi hermana Antonia"; también Valle tenía aquella hermanastra, Ramona, mucho mayor que él. Este niño compone una cápsula exenta que la lógica del relato no necesita forzosamente, como si se quisiera dejar dicho lo que de él se dice. Se constituye en el miedo y el resentimiento, en un sufrimiento oscuro e irracional que no tendrá causa concreta, pero que le hace más sensible a alguna de las cosas que ocurren en el exterior. Ésta es su precocidad: la atención a un mundo que no le incluye, una memoria resentida de prohibiciones y castigos. Así se compone la "envoltura del alma", la atmósfera matriz en que se genera el sentimiento. No hace falta que los padres fueran especialmente duros o desatentos; la clave está del lado de acá, en los ojos precoces, en su modo de sentir y reflexionar (la memoria es una forma de pensamiento desde que comienza su actividad de selección).

Lo importante es esto, más que los detalles. Pero, al referirlos, Valle siempre vuelve a una doble imagen; en el mismo cuento, se dice que sobre el niño "pesan las lúgubres cadenas de la infancia: el latín de día, y el miedo a los muertos, de noche". La pesadilla del latín, los relatos de aparecidos, son las dos constantes.

Los biógrafos aportan múltiples nombres de clérigos que se acercaron a la casa de los Valle Peña para dar clases de latín: párrocos de Vilanova y de los pueblos de la

zona; como dije, colaboró también la abuela paterna, en el pazo. Los relatos recolectan esa clase de personajes: el cura que deja sin cena de Nochebuena a un niño que parece casi secuestrado; otro niño encerrado en una sala opresiva para que estudie su latín. Se trata de una tortura y, además, resulta inútil: el niño sigue sin aprender la conjugación de *fero, fers, ferre, tuli, latum*. Resiste en silencio.

Los relatos orales remiten a una forma de vida comunitaria, en que los niños y la servidumbre participan a través de la charla cotidiana, y a la que se suman los vendedores ambulantes, los saludadores, los mendigos que van pidiendo limosna, las mozas que acuden a participar en las tareas de esa economía autárquica, como al hilado del lino en su temporada. No faltaban conflictos que pudieran ser comentados a diario: la emigración y los soldados traían noticias frescas del Caribe, de una guerra que en Cuba no cesó de crecer desde el mismo 1868, el folclore antillano circulaba por la zona con cierta fluidez; por otro lado, la segunda guerra carlista empezaba en 1872, cuando Valle cumplía seis años, hasta terminar cuatro años después con la toma de Estella por Martínez Campos y la vuelta al exilio del pretendiente Carlos VII: había muchos carlistas en la zona, voluntarios y curas que habían ido al frente. Todo ello era la puesta al día de una tradición violenta y oscura mucho más amplia, que saturaba las conversaciones.

Un artículo de 1891 evoca "aquella sensación sostenida y vibrante, acre y gustosa, de niño que tiembla y esconde el hociquillo en el seno de la nodriza que le entretiene con historias de aparecidos". La nodriza era la misma aldeana que se ocupó de Valle con motivo de la debilidad de su madre tras el parto; según Gómez de la Serna, era coloradota y aficionada al vino, la llamaban "la Galanucha". La página que prologaba *Jardín umbrío* establecía con ella –aun con encubrimiento– una relación mucho más explícita de lo habitual:

> Tenía mi abuela una doncella muy vieja que se llamaba Micaela la Galana. Murió siendo yo todavía niño. Recuerdo que pasaba las horas hilando en el hueco de una ventana, y que sabía muchas historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones. Ahora yo cuento lo que ella me contaba, mientras sus dedos arrugados daban vueltas al huso. Aquellas historias de un misterio candoroso y trágico, me asustaron de noche durante los años de mi infancia y por eso no las he olvidado.

Ciertamente, en la tradición romántica muchos narradores podrían haber escrito una nota similar sin haber tenido una nodriza en su infancia, ni su abuela una doncella. La reivindicación de las raíces folclóricas estaba dada ya por la herencia, por la biblioteca del padre. Pero debe admitirse que nunca Valle fue tan

explícito: "Ahora yo cuento lo que ella me contaba", que nunca reconoció de tal modo el peso de una fuente. La importancia de tal declaración se advierte cuando no se toma al pie de la letra; entonces cobra sentido el núcleo de tradición oral sobre el que crece toda su obra, la concepción de la escritura como un haz de hablas vivas.

Algunos apuntes de *La lámpara maravillosa* van en esta línea de desbordar la anécdota con otra clase de sentido: "Las almas en pena, las mozas ofrecidas, los robos y las muertes se mezclaban en acciones profundas y silenciosas que más parecían vistas por las estrellas del cielo que por los ojos humanos"; *profundos y silenciosos* encontrábamos los ojos del niño, y Valle hasta parece querer que uno de sus principios estéticos fundamentales (el de la "visión estelar") se remonte a aquellas noches en la cocina. Y dataría también de entonces la conciencia acerca de un sentido no manifiesto, que subyacía a toda aquella materia narrativa, que la hacía realmente inquietante más allá del miedo inmediato:

> Este sentido astrológico del mundo, que parece desencarnar las almas de los cuerpos, que advierte en todas las acciones un significado sobrenatural, que conoce el gesto único de cada vida y lo llena de eternidad, de responsabilidad y de misterio, estremeció mi alma de niño como un viento nocturno.

El gesto único de cada vida, la indagación metafísica, la pregunta por el sentido.
Este carácter decisivo del relato oral en la atmósfera de la infancia se completa, en el mismo libro, con otra estampa desusada en Valle:

> Yo conocí una santa siendo niño, y nunca me fue acordada mayor ventura. Después de muchos años he vuelto como un peregrino a visitar el huerto de rosales donde en la tarde azul, la tarde que es como el símbolo de toda mi infancia, tuve la revelación de aquella santidad. Al final del camino de cipreses, en la escalinata de piedra, estaba sentada mi Madrina. Leía bajo un vuelo de palomas con el libro devoto abierto en la falda. [...] Acaso fue aquella mi primera intuición literaria: Yo había llegado a encarnar en la sustancia de la vida y en sus sombras más bellas las historias piadosas y los cuentos de princesas que me contaba mi Madrina.
> [...] Yo guardé aquel secreto de emociones con el recelo del niño que advierte cómo no puede ser entendido el misterio de su alma y teme profanarlo. Así, callando, celando un día y otro día, el secreto infantil y cándido se convirtió en un anhelo doloroso que llenó de angustia mi infancia, que hizo gemir como un arco mi adolescencia [...]. A los nueve años me enamoré de mi Madrina.

Puede tratarse de una elaboración literaria tardía, de un intento de dotar de raíces personales a esa *pasión* por las

princesas y las escalinatas de piedra que tanto irritaba a Ortega o a Salinas; también es verdad que, si cruzamos estas princesas y santas con los aparecidos y bandoleros que aportaba la nodriza, tendremos la materia casi completa de toda la obra primera de Valle-Inclán. Pero, al margen, queda la emoción del vínculo silencioso con la abuela Montenegro: un vínculo conmovedor en la intimidad, aunque doblemente culpable. Por un lado, culpable ante el padre: las historias piadosas frente al progresismo, la devoción por la esposa del enemigo, la traición incluso de asociar el impulso literario con ella en vez de con el escritor de la familia. Por otro lado, la angustia del pecado: ese amor imaginario que se destilaba en el reconcentrado silencio del niño como horror y maravilla a la vez. La reserva, la memoria resentida se van llenando de contenido; percibimos los mecanismos de esa cabeza que crece en la contradicción, en una batalla de sombras.

Las escasas anécdotas infantiles no rompen esta atmósfera. La historia del lobo ocurre en compañía de un abuelo sin precisar y remitiría al pazo de Sobrán, si pudiera tener algo de cierta. Una travesura cometida con su hermano Carlos se dirige contra las aficiones del padre: arqueólogo entusiasta y amateur, había encontrado un antiguo cráneo y lo guardaba para su estudio por algún

especialista: los niños lo destrozaron; en una entrevista de 1926, referida a la niñez, traduce Valle este episodio a una necrofilia más duradera: "Me escapaba de casa y me iba a los velatorios a ver amortajar, y a los cementerios para aclarar en los osarios una cuestión que entonces me preocupaba mucho: si las calaveras tenían pelo o no lo tenían..."; es fácil reconocer aquí el encuentro casero con el cráneo escondido, que sí está documentado: el padre se enfadó de tal modo que hasta Murguía da testimonio de haberse enterado.

En la misma entrevista con el *Heraldo de Madrid*, cuenta historias de peleas con otros niños, de orgullo infantil cuando pensaban que había llorado; pero entre todas ellas hay una que conecta con la personalidad que empezamos a intuir:

> Me gustaba la acción; me gustaban las empresas arriesgadas...
> Siendo un bebé, todavía en brazos de la niñera, me encantaba que me bajaran a los establos, a tocar el testuz de las vacas. Aún tengo viva la impresión que me producían sus ojos húmedos, enormes.
> En cuanto fui un poco mayor me apliqué a realizar un hecho que a mí entonces me parecía épico: pasar por debajo de las caballerías y las vacas, entre sus patas... Me daba tanto miedo hacer eso que algunas veces, cuando estaba solo, no me atrevía; pero si había gente delante, lo hacía siempre.

Está viva aquí la textura de la vida rural y resulta fácil seguir el hilo que va de lo cotidiano a la mitología: la acción y lo épico corresponden en lo imaginario a un hecho concreto, creíble, que adquiere otras dimensiones en una intimidad encerrada en sí, entregada al discurrir autónomo de sus mecanismos. El miedo no procede de ninguna necesidad, sino de una exigencia generada por la imaginación, pero que se siente forzosa: crear una imagen y luego sentirse en deuda permanente con ella. El valor para afrontar ese miedo viene de la representación, de la teatralidad: con público se puede llegar a ser un personaje que, de pronto, reúne cualidades que en solitario no estaban; evocar la cita anterior de *La Marquesa Rosalinda* ("Un soponcio no tiene objeto / cuando no hay gente") es inevitable. Hay muchas formas de silencio y soledad en la infancia, casi siempre tan alejada de felices idealizaciones; en la de Valle-Inclán percibimos con claridad los mimbres del adulto.

El embrión de conciencia teatral se explicita a los once años: en 1877, organiza Valle un pequeño grupo en Vilanova, con la intención de poner en escena *El puñal del godo,* de Zorrilla, él iba a interpretar el papel de Ramiro; la representación no llega a celebrarse, porque la prohibe el párroco. Cabía así en la soledad y el apartamiento cierto liderazgo no aplicado a las cuestiones cotidianas de los niños: en uno de los escasos testimonios familia-

res, su hermana María lo recordaba predicando a los demás niños la historia bíblica de Daniel con interpolaciones paródicas. Ramón Cabanillas, poeta de Cambados, lo evoca "con traje de terciopelo negro y cuello de encajes, apoyado en el 'chanzo' de un crucero, oyendo misionar". El atuendo da la medida de un tono social que debía repercutir incrementando una soledad ya buscada por carácter: un aislamiento respecto a los chicos del pueblo, un encierro deseado por clasismo en los reductos familiares.

"Yo veo su adolescencia como una adolescencia fantástica, de seminarista que va a ser Patriarca de las Indias", ha escrito Gómez de la Serna, pero a esa imagen muy propicia para la fabulación le faltan soledad y angustia, una zona irreductible y extrema que dentro de sí iba generando. En *La lámpara maravillosa* se lee: "Alboreando a mozo, estuve lleno de violencia y desamor".

Quizá la más aguda de todas las sensaciones infantiles o adolescentes de angustiosa soledad aparece en *Gerifaltes de antaño,* proyectada en uno de los personajes más odiosos de la galería valleinclanesca, el niñato Agila, hijo y nieto de los Marqueses de Redín, que reaparecerá en *El ruedo ibérico.* Castigado por los padres, resentido, concibe la fantasía de que lo maten en la guerra para que así la familia comprenda su injusticia; se trata de un tópico psicológico, que también tiene amplia tradi-

ción literaria. Pero aquí se ofrece con precisión peculiar, como si se supiera bien de qué se habla, como si fuera el recuerdo de una fantasía bien conocida:

> La evocación de su casa, trastornada bajo la noticia de su muerte, le da una impresión dolorosa y voluptuosa. Recorre todas las estancias con el pensamiento. [...] Ve a sus padres, lívidos por el remordimiento, sentados frente a frente, odiándose y acusándose. ¡Se dejaría matar! Devanaba incesantemente aquel pensamiento largo, igual, que ahora se correspondía con una sensación oscura, tan lejana, que parece sensación de otra vida. Descubría en sí el recuerdo anterior de todo aquello que pensaba...

La atmósfera tensa entre los padres, la intuición de que el pensamiento era ya anterior, asentado en la memoria, infinitamente largo, devuelven tal vez la escena al cerrado comedor de Vilanova.

En este ambiente, junto a la obligación del estudio y los relatos tradicionales, surge la lectura. Mientras los chiquillos estaban en las huertas o en la calle, Valle subía a leer escondiéndose en el desván, sentado junto a las tejas, en compañía de los gatos, calentándose con ellos al tibio sol gallego. Evoca la novela histórica de Benito Vicetto, *Los Hidalgos de Monforte:* "Había yo leído la novela muy rapaz y todavía recordaba el delicioso es-

tremecimiento que su lectura me produjo". La biblioteca del padre reunía clásicos españoles, autores gallegos, libros de historia, románticos y tardorrománticos de moda. No se conocen datos de complicidad con el padre o de un explícito compartir esta afición, salvo uno: cuando en 1880 creó el semanario *La voz de Arosa,* el hijo adolescente le ayudaba a confeccionarlo, participando en la mayoría de las tareas que podían realizarse en casa.

5. ESTUDIANTE

De las peripecias infantiles con el latín puede ya deducirse la actitud de Valle-Inclán respecto a los estudios. Después de la árida trayectoria de clases impartidas por profesores que le enseñaban en casa, en 1877 lo matriculan como alumno libre de bachillerato en Santiago; luego se trasladará el expediente al Instituto de Pontevedra. Ha llegado el dato de que, dos años más tarde, suspendió precisamente latín y castellano. Él mismo reconocía su incapacidad para entender las ciencias y cuánto le costó aprender a sumar; asegura que nunca llegó a dominar bien las cuatro reglas: "Los números siempre me han repugnado mucho". Ocho años tarda en terminar el bachillerato, con calificaciones discretas; es 1885, él ya tiene diecinueve y la familia acaba de trasladarse a Pontevedra, pues su padre ha sido nombrado secretario del Gobierno Civil, tras otro paso fugaz por la alcaldía de Vilanova. Viven en la casa Matalobos, un caserón que todavía se conserva en la pequeña plaza de las Cinco Calles. Pontevedra es ya una ciudad, en ella cuentan mucho menos la iglesia y la rigidez de las costumbres que impone; cierta moda de veraneantes liberales en la ría ha ido dejando además su huella. Valle empieza a cambiar por en-

tonces su aspecto: son los primeros gestos de independencia. Lleva barba, gafas de aro fino y usa a veces sombrero de copa. De aquellos años se conserva una foto: atildado, un joven de la buena sociedad de la época, poco expresivo, con los ojos que tienden a hundirse, siempre fijos, algo opacos, como vueltos en parte hacia dentro, cuello duro, traje.

A finales del mismo 1885 o en 1886 se matricula de Derecho en Santiago. La carrera parece elegida por el padre y a él le da lo mismo: seguramente no quiere estudiar ninguna. Vive con su hermano Carlos en una casa de la calle Franco y llevan la vida típica de estudiantes. La ciudad, rancia, levítica, dominada por el palacio arzobispal; los paseos por la Alameda están tan regulados como en la Vetusta de Clarín, apenas hay representaciones teatrales o bailes. Sin embargo, funciona alguna librería, la biblioteca de la Universidad, hay cafés.

Comienzan enseguida a hacer amigos, a formar grupo, alguno de ellos continuará frecuentándolo años después en Madrid. Valle se dispersa en nuevas aficiones: juega a las cartas, practica la equitación con militares de caballería, aprende esgrima dando lecciones con un profesor, conecta con círculos esotéricos como el del neurocirujano Manuel Otero Acevedo.

Su hermano Carlos edita el libro *Escenas gallegas,* pero pronto deja de escribir y se concentra en la carrera; será

más tarde notario en Cangas do Morrazo. No sabemos cuándo ha empezado a escribir Valle, pero de las tertulias y cafés compostelanos van a proceder sus primeras publicaciones. El primer texto conocido es un poema, "Molinares", que aparece en 1888 en una revista de Santiago, *Café con gotas,* donde también tiene cabida posterior el relato "Babel"; al año siguiente publica el cuento "A media noche" (germen del que recogerá *Jardín umbrío*) en *La Ilustración Ibérica,* de Barcelona. En 1891, obtiene un premio en Pontevedra, por un conjunto de cinco cuentos de título gallego –"Magosto", "El Fiadoiro", "La Meiga"...– no conservados hoy.

Su padre, que era ya gobernador civil interino de la provincia, muere el 14 de enero de 1890 en Pontevedra. Después del entierro, celebrado en Vilanova, Valle deja los estudios. Había ido aprobando asignaturas, dos o tres al año, incluso obtuvo notable en Historia de España y en Metafísica. Se ha ido haciendo disciplinado, asumiendo las circunstancias, pero nunca le habían interesado los estudios ni la abogacía, y ahora queda liberado de la exigencia paterna, deja de sentirse presionado por ella. Quizá tampoco es buena la situación económica de la madre, con hijos menores aún. Parece un momento de indecisión; él lo formuló siempre como encrucijada entre la literatura y la aventura.

6. MÉXICO

Valle-Inclán tiene veinticuatro años cuando muere su padre. No sólo se encuentra en la encrucijada entre la literatura y la aventura, sino agotando la juventud con un destino impreciso. Transcurren dos años en la casa materna, tal vez de acumulación de energía o de saturación de dudas. Tiene amigos, cierta tertulia literaria. Sigue dedicándose intensamente al estudio del ocultismo: mantiene su intercambio con Otero Acevedo, quien, en su libro *Los fantasmas* (1891), incluye la correspondencia cruzada con Valle a propósito de un experimento de tele-visión: el médico adivina desde lejos la vida cotidiana en que se mueve Valle, su ropa, sus movimientos. Él mismo pronuncia una conferencia en el Recreo de Artesanos de Pontevedra titulada “El ocultismo”, en la que da muestras de amplia erudición teosófica.

En la vía literaria, establece contactos en Madrid y se decide a probar suerte en la capital. Publica algunas colaboraciones en el *Heraldo de Madrid* y en *El Globo,* usando ya la firma *Valle-Inclán:* las “Cartas Galicianas”, una reseña de *Ángel Guerra,* de Galdós. Entra por primera vez en los cafés, se asoma a las tertulias, intercambia presentaciones, pone imagen a todo aquello que

sonaba en las charlas de la provincia. Y se vuelve a Pontevedra: quizá no tiene suficiente valor aún para perseverar, quizá no tiene su decisión claramente tomada.

A poco de regresar, emprende su famoso viaje a México; parece evidente que ha vuelto ya con esta idea de irse. La situación económica de la familia ha seguido empeorando, se han malvendido algunas propiedades y, ese mismo año de su viaje, la madre vende la casa de Vilanova y se instala definitivamente en Pontevedra. Los motivos del viaje se acercan tal vez a los de tantos emigrantes gallegos, busca contactos con parientes, lleva algunas cartas de recomendación. Pero también cuentan la rebeldía respecto a la familia, el rechazo de papeles previsibles y el deseo de independencia. Y queda la llamada sin resolver de la aventura: siempre dijo que había ido a México porque se escribía con equis.

Aunque hoy los datos parecen ya casi establecidos, pocos episodios de la vida de Valle fueron objeto de tanta fábula: su impacto posterior en Madrid y la fabricación de su personaje público se basaron en buena medida en esta leyenda y en sus aditamentos visibles como el sombrero mexicano y el amplio poncho con que recorría durante un tiempo los cafés. Sin embargo, más allá de la novelería connatural o interesada, la estancia en México fue realmente decisiva para él, ofreció la bisagra para un giro que su vida estaba esperando y no acababa de producirse.

Embarcó el 12 de marzo de 1892 y, después de hacer escala en Cuba, como era norma, llegó a Veracruz el 7 de abril; viaja a la capital en tren vía Xalapa y ya estaba en ella el 18 de abril. De inmediato buscó la notoriedad: así debe entenderse el episodio, citado al principio, que él convertía en cómic: el asalto al director de *El Tiempo.* Este periódico había publicado, sin firma, la carta de un lector que se quejaba de determinadas actitudes de los españoles, en un tono no tan ofensivo si se comparara con las opiniones que vertería treinta años después el propio Valle:

> Como mexicano que soy, amo a mi patria, y veo con tristeza que la mayor parte de los españoles que vienen hoy al país, vienen a desmoralizarlo, y por eso con toda mi alma siempre impugnaré todo aquello que tienda a hacer una defensa, no de la Madre Patria, a quien siempre veneraré, sino de la basura que esa Madre nos arroja continuamente y que viene sólo con el objeto de enriquecerse, atropellando cuanto hay de más caro y sagrado para nosotros.

Cuando apareció esta carta (que bien podría contar entre las fuentes de *Tirano Banderas*), Valle acababa de llegar a la capital mexicana y decidió darse por aludido: acudió al periódico alegando una ofensa patriótica y exigiendo el nombre del corresponsal; al no obtenerlo, retó en duelo al director, que acabó transigiendo en

negociar alguna compensación; el periódico dio una nota aclaratoria, en la que figuraba el nombre del ofendido y contribuyó a darlo a conocer de modo rápido y eficaz. Otros diarios de gran difusión también se hicieron eco de ello y conocemos incluso una crónica de *El Universal* (publicada el 15 de mayo) donde aparece un retrato de Valle junto al titular DUELO PENDIENTE. Es la misma persona de la foto de Pontevedra, más serio, con pocos años más y esta vez sin barba, sólo con su poblado bigote y sus finas gafas, repeinado, chaqueta, corbata. Lances de esta índole y algunos inofensivos faroles ("hallábame, no ha mucho tiempo, en casa de mi viejo amigo el poeta Zorrilla...") le ayudaron a tener presencia continuada en la prensa, lo que también le proporcionó sostén económico.

Aparte de su trabajo, aun a falta de datos reales, no cabe duda de que aprovechó la estancia para sumergirse en la vida del país. Por una retórica nota de Tablada, de 1922, confirmamos las noches de conversación teosófica y marihuana, un descubrimiento éste –el del cáñamo índico, como gustaba llamarlo– que le acompañó durante toda la vida. Por una de las conferencias impartidas cuando volvió al país en 1921, sabemos que recorrió otras zonas de él, entrando en contacto con todos los estratos de la población, que compartió la familiaridad grotesca de los mexicanos con la muerte y admiró la precisión del habla

popular. Que trató a indios y militares, a estudiantes y revolucionarios, a periodistas y poetas, a la colonia española. Que se divirtió, que frecuentó las tabernas y contrastó los grados de alcohol de las bebidas autóctonas. América se transformó desde este momento –si no lo era ya antes en la cocina de Vilanova– en un núcleo de la imaginación y en un modelo de vida, tal vez idealizado, pero siempre sentido como propio: eso propio que no es lo inmediato, que –en lo que paradójicamente tiene de ajeno– ofrece guía y rumbo al deseo. Ningún otro escritor español, salvo los que pasaron allí el exilio a partir de 1939, ha incorporado lo americano con tanta intensidad a su pensamiento ni ha vivido el mundo de la lengua castellana, de la cultura latina, con tan sentida unidad.

Si bien pudo haber sido el platillo de la aventura el que más pesara en la decisión de marcharse a México, la principal ocupación de Valle allá fue escribir. En la prensa dejó un amplio número de textos, hoy perfectamente inventariados; son los más periodísticos entre los suyos. *El Universal* le contrató para una sección de información y opinión de temas españoles, que fue anunciada de modo destacado: tocó todos los campos que le eran afines, desde la situación mundial de la poesía a la divulgación de las corrientes en vigor del espiritismo y la

teosofía; pero también abordó ámbitos nuevos, especialmente en una serie de artículos sobre la actualidad española, donde se combinan pequeños "ecos de sociedad" con conflictos laborales (la crisis de los astilleros de Bilbao), reflexiones económicas y, sobre todo, un panorama de los márgenes de la situación política, de las alternativas al sistema, con los retratos del socialista Pablo Iglesias y el anarquista Fermín Salvoechea. De algún modo, esta colección de textos enlaza con la parte final de su obra, relativizando la brusquedad de los cambios ideológicos que se le atribuyen y obligándonos a pensar con más pausa su compleja evolución.

Llamado por un impresor asturiano, al que había conocido en el viaje marítimo, acudió también a Veracruz para hacerse cargo de la redacción de *El Veracruzano Libre*, que él publicaba. Por tanto, se puede afirmar que Valle en México fue periodista, más que soldado o revolucionario o pendenciero. Esa práctica continuada, allá, del periodismo le llevó a tomar pronto una firme decisión: la de no volver a incurrir en ella. El viaje predestinado a la aventura le aclaró las ideas: se dedicaría a escribir, pero literatura; el periodismo –es frase suya muy citada– avillana el estilo y debe rehuirse como peligroso y deformador. Cumplió el propósito: sus numerosísimas colaboraciones de prensa a partir de este momento van a ser literarias en un noventa por ciento. Quizá por haber

llegado a estas conclusiones, o por la sensación de haber agotado las posibilidades económicas o el margen de movimiento que allí tenía, decidió también regresar a España.

Mientras duró la estancia, Valle puso a punto los relatos que iban a integrar *Femeninas* y comenzó a preparar su edición. Volvía convertido en escritor.

Embarcó en Veracruz el 25 de marzo de 1893, al año justo de la ida. Pasó otra vez por Cuba, donde visitó la plantación que una familia conocida tenía en Matanzas. Se asentó en Pontevedra.

7. FORMACIÓN LITERARIA

Desde que regresa de América en abril de 1893, hasta que se traslada a Madrid en abril de 1895, transcurren dos años que han de entenderse como decisiva etapa de formación, como salto en el aprendizaje literario, también como último compás de espera de la juventud. Igualmente el personaje Valle avanza en su constitución: la barba se va apuntando, aunque todavía no en exceso crecida, y el cabello cae en melena sobre una indumentaria atildada, en clara observancia del modelo romántico del dandi. Mientras los comentarios y las bromas provincianas le acosan –le envían varios peluqueros a su casa–, él no duda en seguir alimentando una imagen diversa: participa en una exhibición pública de esgrima. Su procedencia familiar y su actitud no permiten duda acerca de su segura celebridad local.

Más complejo resulta el carácter de su formación, afectada por opiniones contrapuestas. Por ejemplo, la de que nunca leía, de que era un ignorante intuitivo, como pregonó abiertamente Juan Ramón Jiménez, y la de que era un plagiario, que construía sus obras trasladando argumentos o situaciones de otras ajenas, copiando pasajes completos, como planteaba un hiriente estudio de Casa-

res en 1916. Parece difícil que las dos cosas se den a la vez y es quizá la proverbial contundencia valleinclanesca en sus opiniones y posturas la que provocó igual contundencia al abordar su obra, aunque esto supusiera unilateralidad y falta de rigor.

Más ecuánime parece el análisis de Umbral: "Cada clase social hace su literatura y la economía influye mucho en lo que se escribe y cómo se escribe. Ortega es alta burguesía culta y Valle es bohemia e incultura (los saberes tuvo que hacérselos día a día, con hambre, libros misteriosos, intuición y gran biblioteca de la memoria)". El punto de partida es el relativo desclasamiento de Valle al llegar a Madrid, la dureza de sus condiciones de vida en los primeros tiempos y luego de modo intermitente; sin embargo, en las propias frases de Umbral entran en contradicción dos palabras: *incultura* y *saberes.* La primera parece inoportuna: ni venía de un medio inculto ni nunca él la mostró; ya en sus primeras obras coinciden un clásico como Shakespeare, a quien pocos conocían en España como él, y un autor entonces reciente y de un ámbito lejano como Dostoievski. Quizá la clave de lo que intuye con razón Umbral está en el autodidactismo y el desorden de los conocimientos a que las circunstancias obligan; Cernuda, que sabía bien de las limitaciones del orden académico, intuyó que esta dinámica no era ajena al carácter del mundo literario

e intelectual español y afirmó, en uno de sus artículos sobre Valle-Inclán: "Entre nosotros no hay maestros ni guías, todo debemos aprenderlo, si se posee mente justa y clara, de la luz interior a través de los errores propios y ajenos".

Pero, antes del autodidactismo de supervivencia, dictado por las necesidades de cada día, Valle tuvo el paréntesis de Pontevedra como una de sus épocas más densas de aprendizaje. Sin embargo, en ella está inserta aún otra contradicción, tal vez más insoluble.

Se trata de la contradicción en torno a la figura de Ramón Valle, su padre, el escritor. Aunque nunca el hijo lo reconociera, al menos por escrito o en declaraciones públicas, la influencia fue objetivamente muy fuerte. Ya me he referido a la importancia de la biblioteca familiar y a la solicitud a Murguía de un prólogo para *Femeninas* que, en el solo hecho de la petición y en el homenaje que el prologuista incorpora, ya llevaba implícito un reconocimiento del padre. Estudios recientes han demostrado, además, que el hijo plagió dos poemas del padre en un periódico mexicano durante su estancia allá. E incluso éste tenía una personalidad pública con muchos puntos de contacto con la que desde el principio distinguió a Valle-Inclán: era temido por la intención de sus frases, modeladas con un sentido cortante

de la construcción, y valorado como ingenioso polemista. Pero, al mismo tiempo, es obvia la voluntad de distanciarse: no nombrarle nunca, recuperar el viejo apellido doble, afirmar que la primera intuición literaria procedía de un encuentro con la abuela. La relación de Valle-Inclán con la literatura está condicionada por esta presencia paterna, por el negativo de esta presencia, por el continuo gesto de *matar al padre:* irse a Madrid, ser antiliberal a ultranza, observar con ironía la decadencia de las clases hidalgas rurales, eliminar a los padres de sus libros, elaborar una genealogía que no pasa por él... Es más, creo que –aparte del prólogo de Murguía, que quedó como hecho aislado en una larga trayectoria– la distancia de Valle-Inclán respecto a la intelectualidad galleguista, que vivía un momento de creciente renovación, debe interpretarse como un episodio forzoso de la ruptura con el padre. Ni el retorno posterior a Galicia lo paliará del todo.

La biblioteca del padre fue, de todos modos, el elemento básico de la formación; ya he esbozado cuál podría ser su contenido y, por ejemplo, resulta evidente el gusto de Valle por los libros de historia que allí descubrió o la latencia constante de los cronistas de Indias durante su viaje a México –todavía en 1916, se refería a *La conquista de Nueva España,* de Bernal Díaz del Casti-

llo, como un modelo de lengua–. Era fama que se trataba de una de las mejores bibliotecas de Galicia e incluso hay quien piensa que en ella estaban recogidos los fondos que pertenecieron a Francisco del Valle-Inclán, el ilustre *fundador*.

El profesor Rubia Barcia ha publicado un interesante estudio, *Mascarón de proa*, donde aborda otro aspecto relacionado con esta biblioteca familiar: frente a la idea común de que la raíz literaria de Valle está en sus lecturas francesas, él aporta numerosos datos tomados de escritores gallegos del siglo XIX que, con seguridad, reposaban en los estantes de Sobrán y Vilanova: "Hay muy pocas cosas de las escritas en su región –en gallego o en castellano– que Valle-Inclán no haya leído". Además de la ya mencionada centralidad de Murguía, discurre por las páginas del libro una galería de personajes singulares. Antolín Faraldo, violento en la acción y tímido en la especulación. Félix Moreno Astray, cura humildísimo, que pasó de carlista a republicano. Benito Vicetto, que escribió una autobiografía fantástica atribuida a un conde; y que, en una rara muestra de lo indiscernibles que son las jerarquías entre vida y literatura, contó en *Los hidalgos de Monforte* la amputación de un brazo por haberse gangrenado, extendiéndose en detalles que recuerdan poderosamente los de la *Sonata de Invierno:* ¿estaba pensando Valle-Inclán cuando escribía en su propia

amputación o en la de Amaro de Vilamelle, que con tanto entusiasmo había leído de joven? Y, por último, Nicomedes Pastor Díaz, quien, con una mezcla de blasfemia y religiosidad, construye escenas amorosas que se extienden hasta el umbral de la agonía y la muerte.

Esta oportuna llamada de atención no anula la hondura de la raíz francesa y simbolista europea. La tertulia del profesor Muruais, y su magnífica y actualizada biblioteca en la Casa del Arco, ofrecen la lectura de Barbey d'Aurevilly, de Casanova, de Eça de Queiroz, de Baudelaire, de Huysmans, D'Annunzio, Verlaine... En la tertulia participaba también Torcuato Ulloa, de una familia de conocido poder político y económico, que publicaba en la prensa "estampas de la vida galante parisina", viajaba a Francia a menudo y recibía de allí lo que se iba publicando. Del tenor de estas reuniones pontevedresas puede dar cuenta el ensayo que uno de sus asiduos, Víctor Said Armesto, escribió sobre *Femeninas* nada más aparecer y en el que alcanzaba una agudeza de lectura superior a la que pudo observarse en los medios literarios.

En una de sus últimas entrevistas, en julio de 1935, se extendía Valle en sus teorías acerca de la secular influencia francesa en Galicia, cuyo origen estaría en el Camino de Santiago; se trataría de una impregnación presente

en rasgos fundamentales de la cultura gallega, que la distancian del peso de lo *africano* en el resto de España. Como efecto simétrico de cierre, diré que el doctor Villar Iglesias, en cuyo sanatorio pasó Valle los últimos meses de su vida, era cónsul francés en Santiago y recibía de modo habitual las publicaciones recientes del país vecino.

Si es muy posible que el fundamento más hondo de lo valleinclanesco esté en la cultura oral –lengua y mitos–, aún cabría añadir otras pinceladas en la urdimbre de sus cimientos literarios, prestando atención sobre todo a la primera etapa. Ahí encontramos enseguida la atmósfera inconfundible de la novela gótica y de los cuentos de Poe (que los franceses del XIX amaban). Percibimos también la huella de dos escritores españoles todavía próximos: Bécquer y Zorrilla. Citas directas de Bécquer sirven para caracterizar a la Niña Chole desde la primera versión en *Femeninas,* luego en *Sonata de Estío;* y seguramente el mundo de las *Leyendas* no es ajeno al de los primeros relatos del gallego. Más importante es el papel que adquiere Zorrilla: Valle asistió a una conferencia suya en la Universidad de Santiago y cruzó algunas palabras con él, luego contó en un periódico su encuentro dentro de un tranvía durante su primera estancia en Madrid, tomó como precedente su prolongado paso por

México, le dedicó gran parte de una de las conferencias pronunciadas en Buenos Aires (1910) donde llegaba a hablar de "veneración casi religiosa" por él en su juventud. Aunque para algún lector actual –confieso que es mi caso– sea un tanto extraña esta devoción, Valle encontraba en Zorrilla un punto de referencia en cuanto a la figura social del escritor y también como trabajador de la lengua:

> Zorrilla vivía entre la desesperación y el hambre... Y más tarde llegó la muerte y el entierro popular y multicolor. Nadie tuvo como Zorrilla un entierro más vibrante y sugestivo... Y a pesar de la grandeza del poeta y de lo que había hecho por España, el Gobierno se negó a rendirle honores "por no haber precedentes", como dijo, en forma pintoresca, el Presidente del Consejo.
> [...] Cuando estuve en México visité la hacienda de Zorrilla, en los llanos de Apam, y revisé bastantes manuscritos del poeta. En *La siesta*, por ejemplo, podía descubrirse la virtud que poseía el artista de unir dos palabras convirtiéndolas en un nuevo valor estético.

Cuenta Ortega que, ya muy tarde, en 1935, habiendo escrito un texto que señalaba la relación entre el esperpento y el *Tenorio,* de Zorrilla, se lo leyó a Valle-Inclán y que a éste "los ojos le brillaban con alegría incontenible. Todo él era puro gozo".

En la misma línea de construir una tradición propia, aunque con menos menciones expresas, me parece importante el lugar del Arcipreste de Hita, como origen de una línea goliárdica en castellano, de desafío de la ortodoxia moral, elogio de la vida y defensa temeraria de la libertad: "Esos añejos decires de los jocundos arciprestes aficionados al vino y a las vaqueras y a rimar las coplas".

Valle-Inclán aparece como un escritor que generalmente no se basa en su imaginación, seguramente limitada o desplazada a un segundo plano a efectos de escritura; su trabajo se ejerce sobre materias de la memoria y de la lectura y consigue con ellas decantar los mecanismos generadores de energía que son internos a la propia lengua. Precisamente por eso, fue tan incansable oyente y observador como lector. Y así ocurrió hasta su muerte.

Las opiniones sobre estos aspectos, sin embargo, circulan sin encontrarse con la realidad ni tampoco entre sí. Es posible entonces –lo reitero– que del mismo autor se afirme que no leía nada y también: "Es el hombre que ha leído más libros raros. En efecto, nos cita nombres de memorialistas y oradores religiosos casi desconocidos por los estudiosos" (Francisco Madrid, *La Noche*, 1925). Hormigón ha inventariado la descomunal bibliografía que, en su último año de vida, le sirvió para reconstruir el asesinato de Prim y desmontar la versión

oficial, que había seguido vigente por más de sesenta años. Al Conde de Romanones, en la otra orilla política, se le atribuye esta frase: "Después de Valle-Inclán, yo soy el español que más sabe de la España del siglo pasado".

Al cabo de esos dos años de Pontevedra, Valle vio impresa la edición de *Femeninas* y cargó los ejemplares en el equipaje que llevaba a Madrid.

8. *FEMENINAS* Y OTROS RELATOS

Femeninas. Seis historias amorosas apareció en 1895, editado en la imprenta pontevedresa de Andrés Landín, amigo del autor; llevaba el prólogo de Manuel Murguía e iba dedicado a Pedro Seoane, compañero de los tiempos de Santiago. El volumen reunía seis relatos –"La Condesa de Cela", "Tula Varona", "Octavia Santino", "La Niña Chole", "La Generala" y "Rosarito"–, escritos entre abril de 1892, a poco de la llegada a México, y el mismo mes de 1894, cuando Valle da por terminado el conjunto.

Según un método habitual en la época, el autor costeaba la edición en una imprenta y se encargaba de distribuirla en librerías, negociando un porcentaje con los libreros. El libro tuvo muchos problemas de difusión y escasísimas ventas; el propio Valle solía decir que únicamente había tenido cinco lectores. Antonio Machado recordaba en 1938 haber sido uno de los "tres lectores" de *Femeninas* y haber conocido su existencia gracias a Alejandro Sawa. Son cifras míticas que Valle usó para mostrar su decisión de seguir el camino literario elegido, al margen del eco o el apoyo que tuviera; al fin y al cabo, en el círculo de Pontevedra el libro se leyó, comentó e

incluso estudió, y al menos unas frases de Gómez Carrillo en un artículo publicado en París, sobre la nueva prosa española, lo glosaban elogiosamente. Entre los nuevos amigos y los círculos modernistas de Madrid, Valle es pronto considerado un representante de la renovación literaria y un ejemplo –en la desatención– del estado de la crítica y del público. Fueran cinco o cincuenta los lectores, lo cierto es que tuvo que acabar vendiendo la edición casi completa al librero Fernando Fe por el precio del papel a peso. Y también es cierto que ninguna reseña obtuvo, salvo el ensayo citado de Said Armesto.

En 1897 publicó Valle-Inclán, mediante una imprenta madrileña, *Epitalamio. Historia de amores,* libro dedicado a Jesús Muruais, que contiene un solo relato largo o pequeña *nouvelle*, también de protagonista femenino y tema amoroso; cuando se integre en futuras colecciones de relatos, se llamará "Augusta".

El libro vuelve a tener problemas de distribución. Uno de los nombres consagrados de la crítica, Clarín, le dedicó dos de sus "Paliques": muy negativos, resaltando toda clase de defectos –siempre relacionados con la opción estética y moral de los relatos–, pero también profetizando que asomaba en él un escritor y una escritura con capacidad de singularizarse. Pese a cierto eco en medios madrileños, Azorín relata la desesperación de Valle

en su trato con los libreros y el gesto de tirar el libro por la ventana a la calle: "Lo lanza como un guante que arroja a toda la literatura industrial".

Cierra este primer ciclo de libros de relatos *Corte de amor. Florilegio de honestas y nobles damas,* que aparece en 1903 cuando ya las primeras *Sonatas* están en la calle y su autor se ha convertido en punto de referencia y polémica. Reúne dos cuentos de ambientación cosmopolita –"Rosita" y el ya conocido "Augusta"– y dos de ambiente gallego –"Eulalia" y "Beatriz"–, siempre en torno a lo erótico, jugando con la ironía del subtítulo. Otras ediciones incluirán bajo este rótulo algunos relatos de *Femeninas* o trasvasarán títulos de aquí a una posterior colección, *Jardín umbrío.*

En estos años, Valle-Inclán ha escrito otros cuentos y los ha ido diseminando por las publicaciones periódicas; pero su intención no es recogerlos todos, sino componer libros que tengan entidad, que formen un bloque gracias a su unidad de género, adscribiéndose al relato galante, a la narrativa de signo erótico, bastante extendida en la época. Pero, a la vez, en el enfoque de las historias, en el espejeo de los modelos que brillan al fondo, en el tenor de la lengua, Valle toma una postura significativa, una opción personal: rompe con el entorno inmediato, se alista en las filas de una tradición reciente de

origen extranjero y no en la cadena de las tradiciones nacionales, se sitúa en un límite respecto a la permisividad moral de que es capaz la ortodoxia del momento. Said Armesto, que conocía de cerca la génesis de los textos, escribe:

> Tiene Ramón del Valle-Inclán la necesidad devoradora de emociones intensas y rebuscadas que padecen esas almas modernas ávidas de procurarse, por tan raro modo, una individualidad más rica. Este insaciable deseo de llenar la vida hasta el término de su capacidad, nueva forma de romanticismo, le obliga a vivir en constante desacuerdo con nuestra sociedad saturada de prosaísmo honrado y burgués, lo que explica ese estado de permanente agitación que le lleva a amar los países exóticos.

El efecto de ruptura y sus posibles raíces existenciales y aun psicológicas quedan manifiestas en esta nota. Y, sin embargo, otra opción que está tomando Valle desde el principio es la de una literatura sin *yo*, distanciada del autor, donde lo que el lector encuentra son personajes que hablan con sus propias palabras, tienen su personalidad o su moral. Si se rastrea lo biográfico en esta escritura, siempre se podrían intuir muchos momentos en que sube a la superficie: el retrato de Pedro Pondal, con sensibilidad enfermiza pero tímido y retraído, que no agradaba a primera vista, que lo exageraba todo, con

barba negra, rostro pálido y quevedesco; las sensaciones de la llegada a México y sus "horas untadas de opio"; la especial atracción por los ojos de las mujeres, como el rasgo en que aparecen definidas; ciertos estados de ánimo: "Bullía de continuo en él una desesperación sin causa ni objeto, tan pronto arrebatada como burlona, ruidosa como sombría". El lector iría, sin poder evitarlo, figurándose ese retrato de profundidades y sobrentendidos; pero la opción literaria es, sin duda, la contraria: desaparición del autor, juego autónomo de personajes, tejido de hablas.

El conglomerado temático no puede sorprender después de haber contemplado el proceso de formación de Valle: donjuanismo, atmósfera erótica, presencia de la crueldad y el crimen, del misterio, motivos folclóricos, supersticiones y satanismo, caricaturas y pastiches... A veces los amores son apasionamientos becquerianos, otras veces son morbosa y abiertamente eróticos, hay visiones y hay realidad, Santiago de Compostela y París; pero el conjunto no deja de responder a una moda bien documentada. Lo significativo ha sido elegirla entre todas las posibilidades abiertas; es decir, Valle no tiene aún un mundo propio, pero sí va en dirección de tenerlo y sabe de su necesidad. Muestra soltura narrativa, preferencia por los finales sorprendentes y bruscos, inesperados, suspendidos, y su recurso al efectismo no le impide

el gusto por la descripción, la capacidad para que viva el matiz; las palabras no se agotan nunca en lo ornamental, siempre son operativas, *actúan* en la historia. Y con ello –es importante decirlo desde el principio– no busca lectores asombrados, sino lectores activos, que levanten a partir del texto el escenario de sus propias sensaciones.

Ocurre así aun más por la fisura que introduce en el texto el fenómeno de la doble ficción, como lo llamaba antes citando un ejemplo de "La Condesa de Cela". La vida de los personajes está surcada por momentos de teatralidad, en que no *viven* propiamente, sino que interpretan un guión ("en presencia de las mujeres, a poco lindos que tuviesen los ojos, adoptaba una actitud lúgubre, de poeta sepulturero y doliente"), se distancian desdoblándose para observar su propia vida; el estudio de los otros y la premeditación de los actos los caracterizan ("se cubrió el rostro llorando, con el llanto nervioso de las actrices"), y el reconocimiento recíproco de papeles, de arquetipos, en vez de tratarse de gente singular, de individuos ("no se vio libre de ese sentimiento femenino, que trueca la caricia en arañazo; esa crueldad de que aun las mujeres más piadosas suelen dar muestra en los rompimientos amorosos"). Así, los grandes dolores nunca dan en tragedia, sino que giran al melodrama. Y los actos se realizan sin convicción, como si algo en

ellos los negara de modo simultáneo: "Conocíase que quería hacer la conquista del buen mozo; y adoptaba con él aires de coquetería afectuosa; pero, en el fondo de sus negras pupilas, temblaba de continuo una risita burlona...".

Sobre este suelo tan poco firme, se desplaza la línea entre los estereotipos y la viveza del matiz psicológico, y en alguno de sus puntos, en medio del cruce de simulaciones, de dolor postizo y desconcierto, se enciende el deseo.

La pluralidad de los tonos –melodrama, caricatura, juego frívolo– se abre, así, al poder del sexo, concebido de modo primario, como fuerza que de pronto domina a los seres, al menos por un momento, mientras la satisfacen. Esta especie de abandono, de cese de la voluntad, está seguramente en conflicto con la mala fe de la *doble ficción* y explorar tal desajuste, las formas y proporciones en que puede darse, es uno de los propósitos del relato. Valle parece haber querido poner a sus personajes en alguna clase de límite, examinar en qué medida lo desbordan o lo asumen, en qué medida son controlados por mecánicas objetivas o pueden imponer su propia fisura subjetiva. Esta idea de límite suele ejercerse aproximando el deseo a las zonas del dolor y la muerte, de la violencia y la crueldad, o mirándolo a la luz de una atmósfera católica de miedos y prohibiciones; que el pecado sea

gozosamente asumido en diversas ocasiones no lo elimina como sombra y como complejo productor de sentidos.

Valle ha explorado también posibles grietas en la coacción social. En "Beatriz", es la perversidad diabólica –y cínica– de un sacerdote la que derrumba la credibilidad eclesiástica. Pero el relato más desafiante en esta línea es "Augusta", donde se lee:

> –¿Y si la moral llama a tu puerta, Augusta?
> –No llamará. La moral es la palma de los eunucos.

Augusta recuerda a la coprotagonista de *Les liaisons dangereuses* en su decisión de usar cualquier medio al servicio de su placer, incluso el de casar a su amante con su propia hija para así asegurarse de que lo tiene disponible y con la entrada franca en su casa. Más allá del detalle del enredo, hay en Augusta un abierto himno al sexo:

> Amaba con el culto olímpico y potente de las diosas desnudas, sin que el cilicio de la moral atarazase su carne blanca, de blanca realeza, que cumplía la divina ley del sexo, soberana y triunfante.

El que una mujer adopte esta actitud y lleve, además, la iniciativa, aun perteneciendo al repertorio de la literatura erótica, ofrece un matiz que no resulta aislado en es-

tos libros, donde a menudo el sexo aparece como lucha por el poder entre hombres y mujeres, donde ambos géneros miran al otro como objeto y con el abierto propósito de prevalecer sobre él. "La Condesa de Cela" es buen ejemplo de un combate sordo que subyace a los incidentes coyunturales. Y "Tula Varona" es el caso más claro, con el paso desde el atrevido y seguro donjuán que otea su pieza de caza, supuestamente triunfador, al atónito y humillado pobre hombre a quien se expulsa de la casa entre burlas e insultos; la morbosa última escena, cuando Tula Varona se contempla desnuda en soledad, subraya esta erótica del poder.

No se trata, por tanto, de un espacio neto, fiado a la temperatura de sentimientos y emociones. Al contrario, es un lugar turbio de desdoblamientos y fronteras movedizas, de intereses en conflicto, demasiado cercano al dolor, peligroso, abierto al desastre. El cuento casi siempre acaba en separación o muerte, es decir, en pérdida; relata experiencias de lo irrecuperable.

9. EN MADRID

El 16 de abril de 1895, en una de las diligencias de La Carrilana, llega Valle a Madrid, decidido a quedarse. Tiene ya veintinueve años y ha comprendido que no puede concederse más demoras, todas sus reacciones muestran convicción y firmeza, terquedad incluso, para salir adelante. Teóricamente iba a trabajar en un puesto del Ministerio de Fomento, que le había conseguido Augusto González Besada, político conservador sólo un año mayor que él, compañero de las tertulias compostelanas; ya en Madrid, descubre que el puesto es de inspector en las obras para restaurar la Catedral de León; iba a cobrar 175 pesetas al mes. La renuncia inmediata confirma que su proyecto no es encontrar trabajo, sino abrirse paso en la vida literaria de la capital. Sólo cuenta para ello con quince duros mensuales, que le envía su familia, una cantidad mínima, insuficiente para casi todo; no parece haber en este momento una distanciación completa, más bien una separación pactada que cuenta con la dificultad material de su madre. De ella no volveremos a saber más, sin embargo.

Así empieza esta parte de la historia. La dureza de las condiciones económicas, el intento de vivir de la escri-

tura sin transigir en los principios literarios, la creación paralela de un personaje público que empieza siendo sólo pintoresco para llegar a ser influyente...; es el nacimiento del mito Valle-Inclán, que se genera a la vez que crece sin pausa la obra.

Madrid tenía medio millón de habitantes en 1900, de poco valen nuestra experiencia o nuestras imágenes visuales para abarcar aquella vida; la lejanía es tanta que ni siquiera leyendo las descripciones de Galdós o Baroja, las ráfagas de *Luces de bohemia* o *El ruedo ibérico* conseguimos fijar las medidas. Valgan como estímulo dos estampas de las que reúne Cansinos Assens en *La novela de un literato:*

> Paseábamos todos lentamente en el atardecer por las umbrosas avenidas de la vieja Moncloa, llenas de paz y de polvo, casi desiertas, con alguna pareja de enamorados y alguna figura de hombre solitario, de aspecto de suicida. En el aire crepuscular oíanse silbidos de trenes y disparos perdidos.

Son estos detalles –el polvo, el silencio en que alcanzan a transmitirse sonidos lejanos, cierta extraña violencia latente– los que, sin proporcionar una imagen suficiente, pueden al menos sacarnos del cauce en el que hoy oímos la palabra *Madrid.* El segundo cuadro es de la Puerta

del Sol: recuerda a algunas plazas de Lisboa –la Praça de Figueira, por ejemplo– en que todavía se reúnen, al atardecer, los emigrantes africanos, o también la costumbre aún no perdida en algunas villas –Alcalá la Real, el Pilar de los Álamos–, donde los hombres tienen un punto matinal de encuentro y conversación, de pie en la calle:

> La Puerta del Sol era en aquel tiempo una especie de ágora donde pululaban literatos bohemios y filósofos cínicos. Siempre, al desembocar en ella, algún desconocido se destacaba de los grupos y os saludaba y obligaba a deteneros. Formábanse allí corrillos perennes, día y noche, y en unos se hablaba de política y en otros de literatura.

Había mucho de qué hablar, el panorama estaba permanentemente revuelto. A poco de llegar Valle a Madrid, se agravó la guerra en Cuba. El 16 de mayo moría en combate con los españoles Martí, el gran poeta y padre de la independencia cubana; Cánovas envió a Martínez Campos y luego a Weyler, que impusieron una represión salvaje, concentrando a los habitantes obligatoriamente en determinados puntos. En 1897, la represión se traslada a la península: el trato que padecen los detenidos anarquistas de Barcelona desencadena una campaña de denuncias por parte de los periodistas jóvenes; en

agosto, Cánovas muere en atentado. De 1898 no son necesarios relatos. Comparsas de inválidos repatriados de Cuba recorren la ciudad tocando trompetas estridentes. El propio Valle tiene un enfrentamiento en la calle de Alcalá con un grupo de manifestantes belicistas. A finales de abril, Estados Unidos destruye la flota española de Filipinas; a principios de julio, la de Cuba. España pierde sus últimas colonias y recibe perpleja los testimonios, ya de viva voz y sin pasar por la censura, de quienes van llegando de allí. Otro pensamiento empieza a desarrollarse con mayor rapidez. En medio del auge regeneracionista, tienen lugar en 1901 las jornadas de debate que Joaquín Costa impulsa en el Ateneo sobre oligarquía y caciquismo.

Valle-Inclán vive primero en una casa de la zona de Argüelles, entonces suburbial, en la calle Calvo Asensio. Aunque era reacio a que nadie lo visitara, algunos amigos fueron haciéndolo y han dejado descripciones. Así, Manuel Bueno:

> En la habitación no había más que los muebles indispensables: una cama y una mesa de noche, y dos sillas de madera clara, y en una salita contigua, un aparador pequeño, sin el menor aire de familia con la mesa, y cuatro sillas. Me parece recordar que todo el decorado de las paredes se reducía a una panoplia con dos floretes enmohecidos y una careta de esgrima.

Pío Baroja lo encontró todavía peor:

> Un día fuimos a su casa, y vimos que no tenía más que una habitación oscura, con un camastro y una caja: era todo su mobiliario. Por las paredes colgaba alguna prenda arrugada y un sombrero.

Otros visitantes, como Ruiz Contreras, insisten en la falta de muebles y añaden que no tenía mantas: se acostaba vestido y cuando hacía frío se tapaba con periódicos. La rutina diaria comenzaba y terminaba aquí, en esta desolada sordidez: escribir, ir a los cafés, pasear, horas de conversación.

Se traslada luego a Castelar, 29, en la barriada de Madrid Moderno, más allá de las Ventas. La casa se encontraba en un estado ruinoso: faltaban pedazos de suelo, que a veces se perforaba hasta el piso de abajo; tampoco había puertas y ventanas y en algunas habitaciones se estaba a la intemperie. Cuenta Gómez de la Serna que Valle acomodó en el fondo de la casa a un "absurdo matrimonio que él llamaba su servidumbre" y él se instaló en el único lugar resguardado; allí permanecía en la cama todo el tiempo posible. Vivó también en una buhardilla de Argensola, 9.

Son numerosas las anécdotas de esta época: la falta de alimentación, la capacidad de mantenerse activo sólo bebiendo té, el orgullo que le llevaba a rechazar todas las

invitaciones de los amigos. Un aura de héroe de la precariedad le acompañó enseguida. Y empezó a haber personajes de ficción que se inspiraban en él: Teófilo Everitt en *La comida de las fieras,* de Benavente; Alberto del Monte-Valdés, en *Troteras y danzaderas,* de Pérez de Ayala, quien juega a componer su nombre sumando accidente orográfico y apellido asturiano como en el original. Una historia de esta pintoresca figura muestra tal vez mejor que las pretendidamente reales el tono de esta época: Monte-Valdés entrega su escaso dinero en una acción quijotesca y hace cuentas de cómo va a sobrevivir con el mínimo resto que ha conservado, decide comprar una buena cantidad de pan –justo por el importe que le queda–, guardarlo entre paños húmedos que va cambiando para que el pan no se endurezca, y no salir de casa hasta que no termine dos artículos que tiene encargados y cuya escritura le va a llevar un mes; resiste así, los escribe y sólo vuelve a salir cuando va a entregarlos y cobrarlos.

Sin duda, el aspecto físico era componente decisivo en esta ficcionalización. Una caricatura de Cilla que publica en portada *Madrid Cómico* a finales de 1897 recoge la misma apariencia de la foto romántica de Pontevedra; debió de basarse en ella, porque para entonces quienes lo trataban ya se hacían lenguas de otra imagen. Las des-

cripciones abundan y demuestran que era tema de moda en Madrid el del poeta melenudo y estrafalario. Gómez de la Serna mezcló en el retrato la anécdota extravagante:

> Llegó con un sombrero mexicano, melena de explorador y una chalina roja, diciendo que no le gustaba Madrid porque él solía pasear con dos leones que tenía y no le dejaban subir al tranvía con ellos.

Sin embargo, Ricardo Baroja –que fue durante muchos años uno de sus más fieles amigos– se fijó con más calma en los detalles y no dejó de acusar el impacto:

> Estaba sentado un joven barbudo, melenudo, moreno, flaco hasta la momificación. Vestía de negro, se cubría la cabeza con chambergo de felpa grisácea, de alta copa cónica y ancha ala. Las puntas enhiestas del almidonado cuello de la camisa avanzaban amenazadoras, flanqueando la negrísima barba [...].
> No me atrevía a contemplarlo fijamente. El extraño personaje respondía a las curiosas miradas de los concurrentes del café con aire desfachatado e insultante y dirigía el destello de sus quevedos, que cabalgaban sobre su larga nariz, contra quien le mirara con insistencia.

Parece que en lo pintoresco y exagerado latía alguna clase de fuerza que hacía entrever que en la extrañeza se

ocultara un sentido. No es sorprendente que el autor de esta segunda descripción fuera amigo de Valle, y el autor de la primera, un observador distante y escéptico, pese a su buen trato formal. En todo caso, Valle quería captar la atención y lo había conseguido desde el principio: todo el mundo en los cafés sabía que era escritor, que había estado en México, que era brillante e incisivo. Gómez de la Serna lo resumió con contundencia: "Era la mejor máscara a pie que cruzaba la calle de Alcalá". El tímido y desamparado, que se moría de hambre, tenía una coraza con la que afirmarse hacia el exterior e intentar que el interior no se descompusiera.

Más tarde, al casarse, se rapó el pelo, aunque mantuvo la barba. Con los años fue tomando distancias consigo mismo, entendió que aquella fachada se había ido convirtiendo en un uniforme vacuo y así retrató a la pandilla de epígonos del modernismo en *Luces de bohemia:* "Entra el cotarro modernista, greñas, pipas, gabanes repelados y alguna capa". Con ironía, bautizó como "Don Estrafalario" al *alter ego* que, en el prólogo de *Los cuernos de don Friolera,* expone una de sus poéticas fundamentales. Pero las famosas fotos de Alfonso, las más reproducidas, hechas en 1930, le muestran con larguísima barba y amplia melena blancas. El personaje era, irreparablemente, ya él mismo.

Su deseo de dedicarse al teatro se vio favorecido por este temple. Benavente, temprano amigo suyo, escribió *La comida de las fieras* incorporando en Teófilo Everitt una obvia réplica suya; físicamente le imitaba y era un joven francés que llegaba a Madrid dispuesto a llamar la atención de los ignorantes españoles. Entre ambos concibieron la audaz idea de que el personaje representara al personaje y fue así como Valle subió por primera vez al escenario. La obra se estrenó el 7 de noviembre de 1898, en el Teatro de la Comedia de Madrid; mientras los ensayos avanzaban, el autor iba adaptando aun más el papel a la personalidad de quien lo había inspirado, subrayando quizá con un punto de caricatura su aspecto pintoresco, que debía dar la imagen de un maniquí decadente. Nada fue muy fácil: Valle estaba previamente enfrentado con el director de la compañía, Emilio Thuiller, a causa de algunas opiniones sobre él que había expresado en público, y tampoco acató de manera acrítica su modo de dirigir. Parece que la interpretación fue buena, como no podía ser de otro modo; pero al día siguiente del estreno el actor-personaje presentó su renuncia, quizá por falta de una recepción crítica que le pareciera suficiente, acaso por rechazo de ese mundillo una vez que había afrontado el reto. Benavente le pidió que siguiera un par de días hasta que encontró sustituto.

Sin embargo, había mostrado mucho empeño en abrirse paso en el medio teatral, con la posible intención de reforzar sus parcos ingresos. Había escrito a Galdós, pidiéndole recomendación, y había tocado todas las teclas posibles; había resistido incluso las difíciles relaciones con Thuiller. Pero la imprevista retirada no resulta tan extraña en su modo de ser, quienes trataban de ayudarle siempre estuvieron expuestos a un desaire: a veces, era la defensa insobornable de una opinión a costa de lo que fuese; otras veces, mero orgullo. El desdoblamiento en el escenario seguramente rebasó los límites asumibles de la *doble ficción*, y el papel secundario debió de convertir lo que era reflexión acerca de la identidad, de la consistencia de lo real, en un motivo grotesco. Pisó de nuevo el escenario del Teatro de la Comedia a principios de 1899, en una única función y con un pequeño papel en la obra de Daudet *Los reyes en el destierro*, adaptada por su amigo Alejandro Sawa. Su carrera como actor se interrumpió ahí.

Con todo, su dedicación verdadera era la escritura. Va recibiendo algunos encargos colaterales, que completan sus propios proyectos: adaptaciones de piezas teatrales para novelas por entregas (*La cara de Dios*, de Arniches, pagada a razón de 50 pesetas por cuaderno) o de obras extranjeras para el teatro (*La Condesa de Romaní*, de

Dumas, que prepara en colaboración con Ruiz Contreras), traducciones (Eça de Queiroz, sobre todo: *La reliquia, El crimen del padre Amaro, El primo Basilio*) e incluso algunos pinitos publicitarios como un anuncio en verso que circula por las tertulias:

¿La pesadilla fantástica
os agobia, en invernales
noches? ¡Los estomacales
jugos con la Harina Plástica
reconfortad, animales!

Ningún biógrafo ha encontrado pruebas de que el anuncio llegara a ser usado, lo que no es raro si se tiene en cuenta el exabrupto que dirige a los presuntos consumidores y su quebrado ritmo.
Valle mantuvo contra viento y marea su decisión de no escribir en la prensa como periodista o articulista, y fio todas sus posibles colaboraciones al ofrecimiento de textos literarios: cuentos primero, avances de novelas y, más adelante, cuando fue siendo más conocido, publicación de las novelas y obras teatrales en forma de folletón por entregas, antes de darles forma de libro. Después de sus artículos mexicanos, sólo pueden encontrarse en la prensa algunas reseñas de pintura –cuando respondió al encargo de cubrir dos de las grandes Exposiciones bienales del arte español– y tres o cuatro

reseñas de libros (Galdós, Baroja, Manuel Bueno) seguramente escritas por gusto más que por otra razón; en conjunto, llegó a ver textos suyos en unas setenta publicaciones a lo largo de los años. Parece casi un milagro que con condiciones tan estrictas consiguiera abrirse camino y sobrevivir.

El momento decisivo de inflexión fue el encuentro con José Ortega Munilla, director de *El Imparcial*, quien le ofreció colaborar en el prestigioso suplemento *Los Lunes* y aceptó sus límites. Valle publicó en sus páginas con mucha frecuencia a partir de marzo de 1901, cobraba 50 pesetas por cada entrega y a menudo solicitaba y recibía adelantos económicos. El refuerzo de su nombre en los medios literarios acrecentaba la posibilidad de unos ingresos constantes: le abría las puertas de otros medios y le daba esperanzas de aumentar las ventas de sus propios libros.

Motivos semejantes le impulsaron a presentarse en varias ocasiones al concurso de cuentos de *El Liberal*, que –aunque no por la vía deseada– también le ayudó a consolidar su renombre. En la edición de 1900 no obtuvo el premio, pero Juan Valera, miembro del jurado junto a Echegaray y *Fernanflor*, publicó un artículo denunciando la ceguera de sus colegas y elogiando a Valle; el relativo escándalo le animó y reforzó su posición de líder renovador. En 1902 volvió a concurrir con "Malpoca-

do", fragmento de la futura *Flor de santidad;* los tres jueces –Echegaray, Sellés y Nogales, que había ganado la anterior convocatoria– tomaron la extraña decisión de dejar desierto el primer premio y concederle el segundo a Valle. A éste le vinieron bien las 250 pesetas, pero la sensación de un trato especial, que enfatizaba el ninguneo, le hizo quedar terriblemente ofendido, y recibir general apoyo de los intelectuales más próximos en edad y convicciones.

Valle sigue confeccionando, además, sus pequeñas ediciones de libros, que él mismo trata de vender –*Cenizas, La cara de Dios*–; prefiere estar él al cuidado, aunque tenga editor; en ese tiempo en que aún los tipógrafos componen los textos a mano, le gusta observar todos los pasos del proceso editorial. Incluso enfría su vínculo con Ruiz Contreras por el descuido con que edita su *Revista Nueva;* eso retrasó la escritura de *Flor de santidad,* de la que ya había publicado un amplio adelanto titulado *Adega,* en abril y mayo de 1899. El afectado lo consideró una disculpa, pero muchos años más tarde uno de los textos del monográfico de *La Pluma,* el de José Moya del Pino, señalaba: "Donde la influencia de Valle-Inclán ha sido más clara y definida es en las artes del libro. Todas las ediciones actuales que presentan interés artístico están derivadas de las de sus primeros libros".

Entre las mil anécdotas pintorescas, se deslizan algunas imágenes de trabajador nato: escribía en la cama, sujetando la cuartilla con chinchetas sobre un cartón; escribía en el Retiro, sujetando el papel ya escrito con una piedra; se encerraba a cumplir los encargos, bajando las persianas y no levantándose nunca de la mesa...

10. BOHEMIA

En las descripciones de Valle hechas por sus contemporáneos los rasgos se repiten: un inconfundible ceceo al hablar, que testigos y entrevistas intentan reproducir sembrando algunas frases de zetas; el aspecto exterior; el atusamiento continuo de la barba, que iba de la caricia al mesarse y daba lugar a variadas teorías sobre los distintos movimientos y ritmos (si estaba alegre, dice Gómez de la Serna, la llevaba hacia arriba, de dentro afuera; si estaba enfadado, la empujaba hacia dentro como queriendo romperla contra la barbilla); esfuerzos por mirar más allá de la *máscara,* en un ejercicio casi cortazariano de ver el interior, como se aprecia en estas hipótesis de Pedro Sainz Rodríguez, que lo trató a finales de los años veinte:

> Su perfil era de pájaro, con un mentón huidizo; tenía una cara que seguramente él no estimaba mucho, porque le restaba energía; creo que llevaba barba por estar convencido de que la actitud heroica y violenta de la personalidad fuerte que él había adoptado, reñía constantemente con su fisonomía, con su mentón.

Hay constantes en la mayoría de las descripciones: no es que tenga una personalidad, sino que la elige; lo vio-

lento y fuerte es una defensa frente a otro temple que se oculta. "Entonó la vida conforme a una pauta de orgullo, mordacidad y extravagancia, que tales eran los tres vínculos de su defensa contra burlas, insidias y rutinas ambientes", dice Pérez de Ayala acerca de Monte-Valdés. Agresivo y defensivo; hacia fuera y hacia dentro parece hacerse necesaria tal defensa.

El personaje Valle-Inclán se comporta así de modo sistemático. No manifiesta nunca dudas ("necesito saber que hago bien para seguir haciéndolo –dice el cura Santa Cruz, en *Gerifaltes de antaño*–. Si una vez admitiese la duda, habría concluido por siempre jamás Manuel Santa Cruz") y se expresa con absoluta contundencia, prefiere la contradicción al titubeo, el cambio diametral de postura al juego de las balanzas, es imprevisible y arbitrario en los juicios y en las relaciones. Por eso, tampoco le es posible abrir ninguna grieta al sentimiento; no puede permitirse ser afectuoso con nadie, ni con sus compañeros de tertulia, a los que trata mal, con acritud y destemplanza, ni con sus personajes, que se trasladan casi siempre a los extremos; así, el niñato Agila –una oculta y autocrítica proyección suya, como sugerí–, cuando está solo, en sueños a veces, se obsesiona con una imagen: su corazón es una piedra. La divisa declarada dice: "Desdeñar a los demás y no amarse a sí mismo". Cuando Umbral caracteriza como *dandismo* la opción va-

lleinclanesca, advierte que "la vida de Valle consiste en renunciar a sí mismo para construirse otro *sí mismo*". Parece una dinámica muy próxima a la compleja red de acción-reacción que Freud analizó en la personalidad narcisista: una dialéctica implacable entre la mayor autoexigencia –procedente del ideal de sí que el sujeto ha construido– y la feroz represión, que parte de la propia autoestima del *yo*, de la ansiedad de no alejarse de un modelo, una forma de protegerse del miedo a la intimidad. A esta cadena que enlaza la autoidealización, el narcisismo y la represión, añade Freud también, insospechadamente, la conciencia moral, sustitutiva en principio de la mirada del padre y encargada de velar por el cumplimiento de las exigencias ideales. Se trata de elementos claramente marcados en Valle-Inclán, e incluso se podría pensar que él tenía una aguda intuición de su funcionamiento.

> Me impuse normas luminosas y firmes como un cerco de espadas. Azoté sobre el alma desnuda y sangrienta con cíngulo de hierro. Maté la vanidad y exalté el orgullo. Cuando en mí se removieron las larvas del desaliento, y casi me envenenó una desesperación mezquina, supe castigarme como pudiera hacerlo un santo monje tentado del Demonio.

Este programa de "disciplina estética" se formula en *La lámpara maravillosa.* Su lectura metafórica no elimina

la idea de una exigencia limítrofe con el masoquismo. No importan en este combate los otros ("maté la vanidad"), sino únicamente estar a la altura de lo que uno mismo cree / quiere ser ("exalté el orgullo"). Bajo este dictado, lo ascético se manifiesta como médula íntima de la vida y la escritura de Valle. Se trata, no obstante, de una opción que el mito no acaba de asumir con nitidez; Manuel Alberca, Robert Lima, Gómez de la Serna, Fernández Almagro, Zamora Vicente, Francisco Madrid, los biógrafos en general la señalan y describen; pero en el relato estereotipado, este rasgo tiende a diluirse. Como si los excesos de la representación fueran más asumibles socialmente que los excesos del sacrificio, del esfuerzo o la represión.

Ermitaño en sociedad, la resistencia de Valle para subsistir sin comer fue famosa en la época; los chascarrillos disputaban sobre los extremos a que podía llegar y lo comparaban siempre –él mismo había dado la pauta– con un faquir hindú. Lo que la necesidad había impuesto se fue interiorizando con el tiempo y Pérez de Ayala relata cómo, en una visita a su casa gallega durante la década de los diez, le vio ayunar durante una semana mientras mantenía toda su actividad diaria.

Así no es extraño que, al pronunciar en Buenos Aires una conferencia sobre "Los excitantes en la literatura", incluyera una reflexión acerca del ayuno. No solía escri-

bir sus intervenciones públicas, pero contamos con dos resúmenes: uno aparecido en la prensa argentina el 29 de junio de 1910 y otro debido a Francisco Madrid y a las extensas conversaciones en que repasó junto a Valle toda su vida:

> El ayuno no ha de entenderse en su vulgar sentido del hambre, sino en su significado moral, es decir, cuando el espíritu de quien lo ha observado se siente reconfortado, llega a la exaltación psicológica, al examen interno y sutil de las emociones. En este sentido excepcional, nadie ha llegado a una culminación eximia como san Juan de la Cruz, a una sutilidad de lo íntimo.
> […]
> Entre los antiguos el ayuno fue considerado como el sendero para llegar a la exaltación y a la perfección mental y moral. […] Por eso Jesús ayunó en el desierto y los fakires ayunan para desarrollar su poder, casi milagroso.
> El ayuno del estilita es de pasiones y de ambiciones de todas las cosas del mundo, con el contraste de los días abrasados de sol y de las noches húmedas de rocío siempre en gran soledad de seres vivos. El ayuno en el desierto, en la orilla de un lago o en la orilla del mar. Allí donde los ojos pueden hundirse en la curva del horizonte y sentir la sugestión del infinito. En una adivinación del placer que existe en la gran monotonía, tomada esta palabra en su más alto sentido de unidad, que equivale a eternidad.

En el texto de Francisco Madrid se lee: "El ayuno del estilista es de pasiones". ¿Es una errata?

En la misma conferencia de Buenos Aires, dedicó Valle un amplio espacio al hachís. Tras el descubrimiento de la marihuana durante su viaje a México –en confluencia con cierta tradición literaria europea del XIX–, consumió durante toda su vida las distintas variantes del cannabis, hablando de ello siempre con una claridad que hoy, por su *incorrección* social, resulta sorprendente: con naturalidad, sin ninguna clase de alarde u ocultación, salpicando las menciones cuando resulta oportuno en entrevistas y novelas. Todo indica que se trata de una práctica personal, vinculada a la meditación y al trabajo, completamente ajena a la relación con los demás, solitaria. Pertenece a la esfera privada, nunca a las tertulias o al entretenimiento.
Más allá de los efectos comunes –risa, escisión de colores...–, Valle se refiere siempre al poder del cannabis como forma de conocimiento, en cuanto permite liberarse de los cauces usuales que controlan y limitan la mente. Y ha desarrollado esa posibilidad en diferentes direcciones. Explora su vínculo con la teosofía, que se interesó por las cualidades desligadoras que la sustancia posee respecto a las ataduras terrestres y corporales, es decir, una vía para el deseo de trascendencia en la línea que

propondrá *La lámpara maravillosa.* Examina su poder de potenciar la expresión artística, especialmente a través del descubrimiento de un punto de vista no condicionado por "la posición geométrica del narrador", que permitiría la ubicuidad y la simultaneidad. Asocia también esta droga a una virtud desautomatizadora de la percepción, pues el conocimiento que produce no viene de lo antes desconocido, sino de lo ya conocido aunque atrofiado por los códigos. Refiere su uso terapéutico, en ocasiones recomendado por los médicos, en la onda de algunos debates actuales: si quienes defienden su valor calmante y/o curativo están en lo cierto, el modo en que Valle sobrellevó enormes dolores durante dos décadas y la prolongada resistencia que mostró al progreso del cáncer encontrarían una explicación añadida.

Pero quizá el fragmento más revelador de la conferencia de Buenos Aires es aquel en que los efectos del cannabis se engranan con algunas de las fisuras en la personalidad que he ido apuntando, y profundizan en su sentido y en su naturaleza:

> ... Sintió en primer lugar –resume el periodista– un desdoblamiento de su persona, dos espíritus en su interior, una memoria lejana anterior de las cosas y las personas. La infancia estaba siempre presente y de un modo tan lúcido e intenso como no es posible concebir. Perdió la noción de la distancia, la luz era

> algo como un agente activo que traspasaba sus tejidos con pleno conocimiento del acto. Una actitud extraordinaria de dominio, de plena acción sobre lo que le rodeaba para percibir lo imperceptible [...], proporcionábale momentos de extraordinaria lucidez para describir la Naturaleza y expresar las emociones...

El desdoblamiento personal se experimenta como presencia de la infancia. No hay relación directa con el mundo, esa *luz* parece colocar una barrera transparente que aísla de él; aunque ningún conocer tiene otro origen: no hay otro alimento para la mente y el alma de Valle que el que proporciona el mundo. Las claves de su personalidad y su escritura atraviesan el relato de esta experiencia que lo acompañó siempre.

La juventud pendenciera y la chulería que distinguieron al escritor ("la gran chulería de Valle era asombrosa –dice Gómez de la Serna–, pero respondían a ella achatándose desde el Presidente del Consejo hasta el editor que no quería pagar a nadie. Los que le admirábamos mirábamos con cierta tristeza el espectáculo de esa chulería máxima, casi épica") aparecen como el chirrido que denuncia sus íntimos desajustes, como el excedente que generan desdoblamientos y ascesis, orgullo y desesperación. Porque también los arrebatos violentos eran arbitrarios, respondían a una economía sólo inter-

na de las pasiones. Baroja, elemental en sus criterios como era, no podía entender que Valle fuese capaz de perdonar al causante de la amputación de su brazo y mantener su amistad con él y, a la vez, atacara de modo escandaloso a cualquiera que se atrevía a contradecir sus opiniones. Con más distancia, es posible reconocer en este temperamento las servidumbres de una sobreactuación exasperada, la regeneración continua de la ansiedad, las fijaciones adolescentes, el brote rebelde de un gamberrismo (aunque moderado respecto a lo que cuentan de otros las crónicas de la época o a alguno de sus personajes) que se ofrece como válvula de escape.

Gran parte del anecdotario pintoresco pertenece a este ámbito. Ya en 1896, recién llegado todavía, mantiene un duelo a sable con el periodista Julio López del Castillo, del que ambos resultan levemente heridos; le oyen decir a Valle: "Amigo mío, las armas no hay duda que tonifican...". El comentario vuelve frecuentemente en las conversaciones y disputas; sin embargo, es el único duelo que está documentado.

Numerosas versiones hay de un episodio en el Nuevo Café de Levante. El público estaba escuchando un concierto de Wagner, músico por el que las *Sonatas* expresan especial fobia; Valle en su tertulia seguía perorando; empezó a haber siseos y peticiones de silencio. Entonces él, puesto en pie, exige a gritos: "¡Que se calle la mú-

sica, que no se me oye!". Cansinos, uno de los que lo cuentan como si hubiera estado allí, evoca el espesor de aquellas atmósferas, siempre en el límite de la tensión, a punto de estallar.

Relata igualmente Cansinos su versión de otro de los *momentos* valleinclanescos: la escena nocturna ante el Palacio Real. Están Villaespesa, Bargiela y algunos jóvenes modernistas sin nombre, un coro. Valle predica contra la vieja retórica. Llegan a la Plaza de Oriente, Villaespesa les recita el *Tenorio* a las estatuas de los reyes, Bargiela y uno de los jóvenes simulan un encuentro de esgrima y, de pronto, Valle se acerca al Palacio, enarbola su bastón y grita: "Usurpadores, austriacos, levantaos y dejad ese trono a don Carlos, su verdadero dueño...". Se asoman los centinelas, baja el telón.

"Yo no tengo mal carácter –dijo en una entrevista–; lo que no me gusta es la vida en común. Soy enemigo de las adulaciones y de ese ridículo intercambio de cortesías hipócritas." Y, sin embargo, toda su vida está marcada por las tertulias. Es la época en que se multiplican de modo febril: el Café de Madrid (en la calle de Alcalá, cerca de la Puerta del Sol), el Café de la Montaña (entre Alcalá y la Carrera de San Jerónimo), la Horchatería de Candelas (con los primeros grandes ventiladores colgados del techo, frente a la Escuela de Bellas Artes de San

Fernando), el Nuevo Café de Levante (en Arenal), el Lion d'Or (frente al convento de las Calatravas), el Gato Negro, el Colonial, el Universal, el Luna, el Café Inglés...

Nada más llegar a Madrid, en 1895, Alejandro Sawa le presenta en el Colonial a Antonio Machado. Del Café de Madrid procede la descripción que hacía Ricardo Baroja de su primer encuentro; es el más frecuentado entonces: allí solían estar el otro Baroja, Benavente o Azorín, también Martínez Sierra, Sawa, Gómez Carrillo, Cornuty, Silverio Lanza, Villaespesa, el pintor Solana... Recuperó Valle en sus salones algunas amistades gallegas: Camilo Bargiela, compañero de Santiago cada vez más inclinado a la política y a la carrera diplomática, que murió joven de un ataque cardiaco, cuando era cónsul en Casablanca; Paco Camba, que llegó a aprenderse fragmentos de las *Sonatas.*

Junto a los cafés, también algunas casas abrían sus puertas a la tertulia. Valle fue muy asiduo, a partir de 1896, del salón de Ruiz Contreras, donde coincidía con Dicenta y Benavente –el teatro que empezaba a triunfar–, con un Azorín recién llegado como él a Madrid, con Maeztu y Manuel Bueno, los periodistas Ricardo Fuente y Palomero, Pío Baroja... Rubén Darío y Unamuno también iban cuando estaban en la capital. En el salón de los Baroja, que acogía una tertulia similar, fue quizá

donde se dio el trato más cercano entre "los Tres" (Azorín, Baroja, Maeztu) y Valle-Inclán, hasta el punto de concebir el proyecto de una novela colectiva, *Los misterios del Transvaal;* recogió la idea, años después, Maeztu para un folletón publicado por entregas.

Era, ciertamente, una vida en común que a Valle debía de plantearle muchas complicaciones; pero la buscaba, y no sólo por la necesidad de ir introduciéndose en la vida literaria, para lo que las tertulias le resultaron muy útiles. Él, solitario dentro de la familia y el pueblo, había conocido, sin embargo, en su niñez otra forma de vida comunitaria: la charla en la cocina de la casona hidalga, un modo primitivo y verdadero del intercambio verbal, del permanente estímulo de la imaginación y la memoria. Quizá esa imagen le movía.

Pero el ambiente de las tertulias –como se vio– era bronco, áspero, obligaba a mantenerse siempre en guardia, en actitud de esgrima ingeniosa o airada discusión, buscando sorprender, escandalizar o adoctrinar. Las que incorporaban muchos miembros influyentes o singulares no podían durar, enseguida se producían escisiones y los grupitos iban buscando otros cafés para establecerse; una tertulia no admite demasiados líderes, reparte sus papeles en torno a un poder tácito. La verdadera tertulia de Valle cuajará unos años más tarde, en el Nuevo Café de Levante, y en ella se reunirá sobre todo con pintores.

Se ha acuñado la idea de que Valle convirtió la conversación en género literario. Es cierto y quedó mencionado que, realmente, toda su escritura es conversación, insólita plenitud de lo oral; pero reconstruir aquellas tertulias no resulta fácil: los momentos de inspiración y arrebato oratorio, cuando otra clase de luz, distinta de la pura teatralidad, iluminaba las mesas de mármol. Gómez de la Serna recoge fragmentariamente un discurso en que la declaración estética va calentándose al fuego de las palabras mismas, mostrando un género de virtud que los libros de Valle no suelen prodigar, condicionados por otra clase de exigencias:

> Lo que hay que hacer es meter la columna en la obra... Si se mete la columna, sea dórica o dolicocéfala, todo está conseguido... A veces me sale una cosa aparentemente artística, pero en la que sólo yo sé que no hay columna de ningún estilo, y no sabe usted cómo sufro hasta lograr que el capítulo tolere la columna... Yo no hago jardincitos de Andalucía... El fondo columnario es lo que vale, es lo que sostiene lo bagatelario que hay en la literatura... Todo se salva en forma de columna... Hay columnas de muertos, de sombras, de cipreses. Hasta columnas de mosquitos cuando se congregan en el ocaso... Columnas religiosas, columnas de almas, columnas de guerreros, columnas de fuego, y la guerra no la salvan más que las columnas de héroes.

Entre el humor y el juego, tras la ebriedad verbal, parpadea en esta arquitectura aquella "matemática perfecta" que muchos años más tarde vendrá a fijarse en norma. Para completar la imagen, conviene leer la evocación que Juan Ramón Jiménez hizo del Valle de las tertulias, y que él quería que sirviera –poderosa y maligna como suya– para definir también su obra:

> Y al final de su perorata, polícroma, musical, plástica, había siempre una frase dinámica, ascensional, de espesa cauda de oro vivo, que subía, subía, subía, entre el coreo y el vítor generales y daba en lo más alto de su poder un estallido final, el trueno gordo, como un gran punto redondo, áureo y rojo un instante, negro luego y desvanecido en lo más negro. Valle Inclán se quedaba abajo enjuto, oscuro, ahumado, en punta a su frase, como un árbol al que un incendio le ha colocado la copa, un espantapájaros con rostro de viento, como el castillo quemado de los fuegos de artificio.

La injusticia que –respecto a la obra– está emboscada en esta descripción maravillosa no elimina, sin embargo, su latigazo existencial: el desdoblamiento entre el texto volador y el miserable hombre, solo y frágil.

En la primera página del primer libro que publicó Valle se dice: "Aquiles Calderón tenía la alegría desesperada y el gracejo amargo de los artistas bohemios"; desde el

principio aparece el señuelo ideal de la bohemia, aunque también su condición doble de alegría amarga. El fin de siglo trajo a Madrid la emulación de la bohemia parisina: esa voluntaria marginación frente al medio burgués para formar una sociedad autónoma, en donde vivir colectivamente la pasión del arte. La bohemia suponía un sistema alternativo de valores, en que priman el arte, la belleza, la independencia de todo compromiso que los hipotecara, la libertad, la rebeldía, lo nuevo. El arma decisiva al servicio de estos principios era el lenguaje, a él –explica Aznar Soler, que se ha ocupado ampliamente del asunto– se le asignaba la misión de dinamitar los puentes ideológicos y morales que pudieran todavía tenderse hacia la burguesía y su sistema; la palabra es dinamita cerebral. *Luces de bohemia* presenta la habitación de Max Estrella como un templo de este culto: "Autógrafos repartidos por las paredes, sujetos con chinches de dibujante".

En la realidad, el mundo bohemio madrileño de la época de la Restauración estaba ya tocado de un sesgo kitsch: exagerado, gesticulante, excéntrico, amante del efectismo y lo "sensacional": la afectación artística alcanzó a ser, más que un lenguaje, un modo de vivir. En cuanto se pisaba la calle, la vida se convertía en una representación sin descanso entre sesiones; Max, al entrar en la librería de Zaratustra, saluda con una cita mal puntuada:

"¡Mal Polonia recibe a un extranjero!", y la acotación subraya el gesto con que la acompaña: "El poeta saca el brazo por entre los pliegues de su capa, y lo alza majestuoso, en un ritmo con su clásica cabeza ciega". Los bohemios hablaban un lenguaje en clave, ácido y corrosivo, sobreactuando en permanente disputa de ingenio, una especie de argot en que rivalizaban y que ningún lego podría entender.

Pero las *luces* son una manera de disimular las sombras. Los tipos más característicos de la bohemia viven en la miseria, pasan hambre, se dedican a asediar los numerosos periódicos que compiten por un escaso público (a principios del siglo XX había 37 diarios en Madrid, 146 en toda España, y doce millones de analfabetos sobre una población de diecinueve) buscando obtener algún ingreso por cualquier clase de colaboración: "Las letras no dan para comer. ¡Las letras son colorín, pingajo y hambre!".

Esta precariedad forma parte de la idealización, del mito romántico de la bohemia –"Para disimular su miseria y no llevarla como un yugo, la llevan como una fantasía", escribe Jules Vallès–, pero más allá de las imágenes negativas del sablista o del quevedesco harapiento y pícaro, las lepras de la bohemia también fueron anotadas por Valle-Inclán. La primera es el alcohol, en cuyos ácidos se disuelve cualquier clase de voluntad –como anota Sa-

wa–, que hace estragos en los cerebros, cada vez más obturados y reiterativos, menos ágiles ante la realidad. La segunda es la impostura, que suele desplegarse en traición: a esta enfermedad de las relaciones humanas son especialmente proclives las relaciones literarias y Valle nos entregó uno de sus retratos más despiadados con la figura de don Latino de Hispalis: su fondo falso y su traición son tinta corrosiva que anula el peso de cualquier palabra suya al tiempo que socava las del entorno, y lo reduce a la mediocridad, entregándolo a la servidumbre del sistema; don Latino pacta con el librero para despojar al amigo, vende culebrones por las calles, sangra a quien sabe más mísero que él, roba a un moribundo y, por fin, se descubre que emigró a París al tiempo que se exiliaba Isabel II en época de la Gloriosa y escribió en favor de ella. La bohemia –sugiere Valle– es vida colectiva, pero no produce vínculos verdaderos.

Como una imagen tutelar la fotografía de Verlaine preside la bohemia española: la calvicie completa se contrapesa con la barba, casi simétrica de la línea del cráneo pelado, y los ojos, turbios, quizá aviesos, se esconden en su hendidura; todo resulta oscuro alrededor. En la mesa de mármol están bastón y sombrero, tinta y papel, la copa. La influencia de Verlaine en los años del modernismo supera lo que suele decirse; por ejemplo, en

todas las páginas de *La lámpara maravillosa* late su poética como raíz, como clave. El primero que habló en España de Verlaine, quien hizo de competente y respetado portavoz de los aires de París, fue Alejandro Sawa. Su foto tiene algo que ver con la del pobre Lelian: no en cuanto a parecido físico o a la falta del cabello, pero sí en la doblez de los ojos, unos ojos que sonríen desde el corazón del engaño, aunque sin la turbiedad reconcentrada de los de Verlaine.

Sawa está ahí desde el principio: ya lo hemos visto acompañando a Valle, presentándole a Antonio Machado, haciéndole conocer a éste la edición de *Femeninas;* él acababa entonces de regresar de París, donde había residido seis años y de donde volvió con su esposa francesa, Jeanne Poirier. Todo el mundo le conocía y valoraba, era una persona capaz de iluminar el instante, de hacer sentir como real una utopía, tenía el poder contagioso de un incendio, y su modo de pasar hambre y de morir en el fracaso sirvió de hilo para la reflexión de *Luces de bohemia,* aunque ésta vaya mucho más lejos. Él había muerto ya mucho antes, en 1909: "Tuvo el fin de un rey de tragedia: murió loco, ciego y furioso –le escribió entonces Valle a Rubén Darío–. He llorado delante del muerto por él, por mí y por todos los pobres poetas". Y Manuel Machado escribió un epitafio:

Jamás hombre más nacido
para el placer, fue al dolor
más derecho. [...]
Y es que él se daba a perder
como muchos a ganar.
Y su vida,
por la falta de querer
y sobra de regalar,
fue perdida.

Al año siguiente, en 1910, Rubén Darío prologó *Iluminaciones en la sombra,* su obra póstuma y quizá la mejor, pese al acusado lastre de retórica y énfasis.

Se ha discutido mucho si Valle-Inclán fue o no bohemio. Joaquín del Valle-Inclán pretende que las descripciones que los periodistas esbozan de la casa del escritor invalidan la leyenda de que lo fue; pero no hay entrevistas anteriores a 1910 y la mayoría se publican después de 1925. Parece que se tratara de un prurito semejante al de los hermanos Goncourt, cuando proclamaban: "Es quizá un prejuicio, pero creo que hay que ser un hombre de bien y un burgués honorable para ser un hombre de talento".

Antonio Machado precisa más las circunstancias: "Nunca fue don Ramón, ni aun en los tiempos de la mayor penuria, un bohemio a la manera desgarrada, maloliente y alcohólica", y añade unas frases reveladoras: "No be-

bía más que agua, sin presumir de abstemio (él sabía muy bien que la mera carencia de vicios no supone virtud), sin que su *sequedad* le inclinase a eludir el trato con los *húmedos*". Es decir: estaba allí, su campo coincidía en parte con el de los bohemios, se sentía distinto y a la vez implicado ("he llorado por él, por mí y por todos los pobres poetas..."). Vivió aquella hambre y compartió aquellos valores, aprendió también en aquella escuela.

Tomó distancias, no ejerció nunca de sablista, no hizo de la miseria "un oficio con muestra a la calle"; pero tendió sus puentes, no le importó establecer identidades. De su mano salieron las frases de un personaje –don Filiberto, el redactor del periódico– que criticaba a los epígonos modernistas acusándoles de ser discípulos del propio Valle: "Hay alguno de ustedes, de los que ustedes llaman maestros, que se atreve a gritar viva la bagatela. Y eso [...] en la tribuna de la Docta Casa"; con ello alude a una conferencia de Valle en el Ateneo, en mayo de 1907, titulada "Viva la bagatela", expresión que ya usa Bradomín en la *Sonata de Invierno*, como también Azorín hizo; pero lo que importa es: "Hay alguno de ustedes". Afirmada la identidad, a la vez que se afirma la diferencia.

Lo que separa a Valle de la bohemia no son los valores declarados, ni una experiencia parcialmente compartida, sino su toma de postura dentro de la pluralidad interna

de ese mundo. No existe, a la hora de la verdad, una sola bohemia, como pasa con todos los rótulos generales. Hubo en Francia una "bohemia negra", que estuvo en la vanguardia de la revolución comunera, y en España una bohemia golfante y envilecida, a la que representa don Latino, o una "bohemia divina", a la que jugó paradójicamente cierta juventud burguesa. Si se lee *La novela de un literato,* de Cansinos, como una novela, olvidándose de nombres y datos, quizá la sensación general, la atmósfera que se impone, sea un aburrimiento devastador, el vacío intelectual y existencial de gentes reducidas a recitar un discurso impostado noche tras noche. Valle marcó bien los límites. Mostró cómo Max se sumaba al dolor del pueblo y los trabajadores, mientras los jóvenes epígonos lo calificaban de "rebuzno". Nadie como Sawa simbolizaba la bohemia, y Valle escribió el homenaje memorable de su metamorfosis en Max Estrella, quizá la figura más autobiográfica de su obra, por su pensamiento y por su *conversión.*

Junto a la grotesca majestad de Max, en las páginas de *Luces* hay otra figura que expresa muy bien la clase de complicidad crítica a la que me refiero: es el borracho, que –desde un rincón de la taberna– exclama de vez en cuando: "¡Cráneo previlegiado!" o hace discursos sindicalistas o aguza el ingenio y la picardía. Todavía en *La corte de los milagros* habría de recordarle su autor, cuan-

do desgranaba el público de una taberna: "El respetuoso borracho profesional, admirador de los cráneos privilegiados". Valle, que no bebía, concedió a un Max "completamente curda" y a un don Estrafalario, que había "apurado del frasco" y estaba "algo calamocano", los dos momentos culminantes de su pensamiento estético.

11. MANCO

El 24 de julio de 1899, los contertulios del Café de la Montaña se enzarzaron comentando un cotilleo de actualidad: el duelo pendiente entre dos habituales de los cafés, el mismo López del Castillo que tuvo problemas con Valle y el pintor portugués Leal da Cámara. El asunto era apasionante: complicaciones técnicas de los códigos del honor. Valle daba sus opiniones con la rotundidad que le era propia, acrecentada por su afición a esos temas. Al periodista Manuel Bueno se le ocurrió contradecirle; Cansinos, que habla mal de él con frecuencia (dice, por ejemplo, que cobraba sueldo oficial por un puesto de ama de cría), lo describe como "un tipo de cuidado", un vasco fuerte que parece un pelotari, un espadachín... Valle se revuelve llamándole majadero, tira algún vaso de la mesa y coge una botella por el cuello yendo hacia él. Manuel Bueno se defiende dándole, ni corto ni perezoso, un bastonazo en el brazo izquierdo: el golpe cae sobre un gemelo de la camisa y lo incrusta en la piel.

La herida parece profunda y dos amigos acompañan a Valle en las primeras curas y hasta su casa. Le han vendado, tiene también una fractura "conminuta" en el an-

tebrazo, huesos partidos en pequeños trozos, fragmentados; pero no deben de apreciarlo en el primer diagnóstico. El dolor durante los días siguientes es muy agudo y no le deja dormir ni descansar, el brazo empieza a inflamarse. El 12 de agosto le interviene el doctor Barragán, en una casa de salud al principio del Paseo de la Castellana: hay heridas internas y una gran infección, está comenzando a gangrenarse. Le amputa el brazo. Tenía trenta y tres años.

A los relatos legendarios sobre los motivos de la amputación y sus variantes literarias, se suman los del comportamiento en el quirófano: pidió un puro habano y exhalaba volutas mientras le operaban, resistió valientemente sin anestesia, etc. En una entrevista de 1923, Valle dio su última versión: había pedido que lo dejaran solo un momento, para poder llorar sin que lo vieran. La insistencia en describir, a lo largo del tiempo, lo bien que se arreglaba sólo con la mano derecha revela, en negativo, la realidad y su continua conciencia de invalidez. Afrontada sin tapujos, desde luego: es famosa la fotografía en que posa de perfil haciendo que se vea con claridad cómo cuelga la manga vacía, dándole a la ausencia el centro de la imagen. Quizá la única vez en que reconoció sentirse verdaderamente disminuido fue cuando estuvo en la cárcel, durante la Dictadura de Primo de Rivera; percibió que todo era mucho más duro así.

En 1901, se les ocurrió a Ricardo Baroja y a él una empresa absurda: viajar hasta las minas de Almadén, en Ciudad Real, que estaban en su apogeo, con la idea de descubrir alguna mina próxima sin explotar. Fueron a caballo, armados, atravesando –con una tormenta tremenda de lluvia y rayos– las crecidas aguas del río Esteras; a Valle, por mala suerte o inoportuna torpeza, se le disparó la pistola que llevaba en el bolsillo y le hirió en un pie. La bala quedó ahí alojada, produciéndole intensísimos dolores.

Estaban en pleno campo, pero consiguieron llevarlo hasta la estación más próxima, la de Almadenejo. El siguiente tren tardó doce horas en llegar y no traía vagones de primera. Valle debía de haber pasado todo ese tiempo ensoñando la comodidad de los asientos y, olvidándose del dolor o exasperado por él, montó un escándalo. Como consecuencia, le dijeron que el tren llevaba un vagón privado y que su huésped le invitaba a compartirlo; aceptó, encontrando allí a "un caballero alto, de puntiaguda barba y largos bigotes". Era Segismundo Moret, líder gaditano del Partido Liberal, que había desempeñado numerosos ministerios de relieve y en 1905 accedería por primera vez a la Presidencia del Consejo. En su compañía se adormiló con la fiebre y el dolor.

No podía pagar una clínica y el doctor San Martín se desplazó a su casa, entonces la buhardilla de la calle Ar-

gensola. Le sacó la bala con anestesia local. Sintió un alivio infinito y, al parecer, la herida no le dejó secuelas.

Los dos episodios, de tan distinta envergadura, abren el historial médico de Valle-Inclán; con su poder mítico han velado la larga sucesión de accidentes y enfermedades que padeció durante el resto de su vida. Parece que no quiso que dejaran huella en su obra, quizá por eso mismo comprendemos que su peso debió de ser notable, decisivo.
De la herida del pie tiene que convalecer en cama por tres meses. Se dedica a escribir. Siempre escribirá muy deprisa: numera las cuartillas de antemano y no le gusta corregir; en cuanto tiene algún capítulo terminado lo manda a un periódico o revista, aunque no sepa cómo va a continuar. Es la dinámica de la supervivencia, y este ritmo hace más impresionante el rigor de su lengua, la textura de palabra hablada que se posa en el papel. Durante ese tiempo de convalecencia escribe la *Sonata de Otoño.*

12. LAS *SONATAS*

Las *Sonatas* son las supuestas memorias amorosas del Marqués de Bradomín, un donjuán "feo, católico y sentimental"; cada una de las cuatro *Sonatas* toma el título de una estación del año, que a la vez funciona simbólicamente como una etapa de la vida del narrador-protagonista; su orden de escritura y publicación no fue, sin embargo, el lineal. Cada uno de los volúmenes apareció primero por entregas en *Los Lunes* de *El Imparcial* y luego en forma de libro. La *Sonata de Otoño* aparece en 1902; la de *Estío,* en 1903; en 1904 se publica la de *Primavera,* dedicada a José Ortega Munilla; y se cierra la serie con la de *Invierno,* en 1905, con un colofón fechado el 31 de agosto y esta dedicatoria: "Para unos ojos tristes y aterciopelados"; el mismo año se reeditan ya –fruto del éxito obtenido– las *Sonatas* de *Otoño* y *Primavera,* como principio de una cadena de reediciones que cuando muera Valle no se habrá interrumpido.

La *Primavera* está ambientada en una rancia ciudad italiana, dominada por la alianza entre una nobleza terminal y la aristocracia eclesiástica. El *Estío* se desarrolla en México, con fuerte color exótico. El *Otoño* queda fijado en un noble pazo gallego. Y el *Invierno* tiene lugar

en Navarra, en medio de la segunda guerra carlista; las fechas en que ésta se desarrolló, entre 1872 y 1876, permiten situar la cronología figurada de la vida de Bradomín, que recorrería todo el siglo XIX, aunque sólo el último libro supone referencias temporales concretas. Reyes, príncipes y nobles habitan estas páginas, cuya trama amorosa se teje en una atmósfera refinada y decadente que se ha vinculado al prerrafaelismo, con el que conecta en su notable intemporalidad, en su anacronismo libre. A la vez, salvo en la estática *Sonata de Otoño*, Valle teje intrigas para componer relatos de aventuras, de misterio o reconstrucciones históricas, con gran dominio de los efectos narrativos y con rupturas y saltos sorprendentes; remiten también estos libros al género galante, a la literatura erótica, con referencia a Laclos, Casanova o Sade. Todo ello cuajó en el tópico que ha encasillado las *Sonatas* como literatura esteticista (deslizándose pronto la palabra del elogio a la acusación) y evasiva, destinada a crear un lenguaje brillante que permitiera darle la espalda a la realidad; esa fue la lectura de Ortega, en un temprano y juvenil artículo, lo fue mucho más tarde de Pedro Salinas y acabó siendo forzoso lugar común; con él se reincide en los arraigados vicios de entender forma y contenido como esferas autónomas y de empañar con un filtro de prejuicios morales e ideológicos el ejercicio de la lectura. Han venido después modos

más abiertos y críticos de leer; pero el tópico no ha dejado por ello de seguir operativo, como a menudo ocurre, y resulta así difícil percibir hasta qué punto las *Sonatas* forman parte del proceso vital de su autor.

Virginia Gibbs se pregunta cómo podrían representar las *Sonatas* un "ideal arquetípico" o un "paraíso evasivo", si en ellas son medulares la tragedia y la violencia:

> Bradomín enumera las glorias del pasado aristocrático y, mientras este pasado se describe con una voz narrativa empapada de imágenes sensuales, vemos también que los resultados de cada episodio son la tragedia y la muerte.

Para juzgar este tipo de señales ambivalentes, que se distancian de cualquier sentido unívoco, resulta muy útil el trabajo de Valle en la *Sonata de Primavera* y la de *Invierno,* pues las circunstancias que fueron determinando el orden de la escritura, seguramente fortuitas, le permitieron escribir en último término el principio y el cierre de la historia y, de ese modo, realizar una suerte de autolectura que le sirvió para situar con perfecta nitidez a sus personajes. De manera opuesta al simbolismo establecido, la *Primavera* empieza con la muerte: cuando Bradomín llega a la ciudad de Ligura, como enviado del Papa, portador del capelo cardenalicio para

Monseñor Gaetani, el prelado está agonizando y todo el palacio se siente saturado por una espesa atmósfera fúnebre. La muerte enmarca el curso de la vida y la va puntuando: se define una mirada nihilista que sólo ve cierre incluso donde debería hallarse apertura.

Así, es notable la necrofilia del Marqués, una constante en la obra de Valle: infinidad de velatorios, charlas en cementerios, gamberradas con muertos, cadáveres que se descomponen por no poder enterrarse a causa de la crecida de un río, el olor, los gusanos, la aparición de las ánimas, el robo en los sepulcros... Dentro de esta línea se incluye también un fuerte componente sexual: ya en "Octavia Santino" y el drama *Cenizas*, como ahora en *Sonata de Otoño* o más tarde en *La rosa de papel* y *La cabeza del Bautista,* la muerte produce excitación erótica e incluso acendra la belleza física. Aunque son evidentes las conexiones tradicionales –el arte decadente (la *Ofelia* prerrafaelista), el fondo popular gallego, el humor negro de los sectores marginales urbanos–, el funcionamiento de este núcleo no resulta tópico, sino transgresor. El papel que igualmente desempeña en autores posteriores como Bataille o Genet ofrecería indicios de cómo opera. De nuevo, Valle nos sitúa en una zona de límites, donde el sentido se mueve y cuenta para decantarse más con las emociones mórbidas que con el razonamiento o las ideas.

En este orden de cosas –permeabilidad y desasosiego de los límites– viene a inscribirse también la obsesiva presencia de lo católico. Estas novelas galantes están superpobladas de curas a la manera del mundo de Buñuel. La curia de la provinciana Ligura o la corte carlista infestada de clérigos se llevan la palma; pero asimismo hay un convento de monjas en el instante central de *Sonata de Estío* y un abad cazador que nos dice misa en la de *Otoño.* Precisamente en donde más abunda el clero, en los libros que abren y cierran la serie, éste no destaca por su simpatía ni por lo amable del retrato, sino por la ambición y la falsedad, en estampas que a veces emulan al Rimbaud que pasa factura de sus malos ratos infantiles: "Primero los novicios, pálidos, ingenuos, demacrados: Después los profesores, sombríos, torturados, penitentes". La contigüidad entre el mundo eclesial y el erótico le llevó a decir a Casares en su ácida crítica de las *Sonatas* que Valle usaba los conceptos religiosos con un fin afrodisiaco.

Y alguna razón quizá tenga. El joven Bradomín, ante la figura del Colegial Mayor de Ligura, la ciudad italiana que tanto se parece a Santiago, descubre que el poder en las instituciones religiosas puede traducirse en poder sexual:

> Adivinaba, por primera vez en mi vida, todo el influjo galante de los prelados romanos, y acudía a mi memoria la leyenda de sus fortunas amorosas.

Lo que se manifiesta en ocasiones como simple guiño cínico –"la pobre no sabía que lo mejor de la santidad son las tentaciones"– se desarrolla en un agudo e implacable análisis del catolicismo como doctrina moral, nada alejado del que realizan historiadores y filósofos contemporáneos. La capacidad morbosa de la dialéctica pecado-arrepentimiento-confesión, tal como en el cementerio de *Luces de bohemia* le sugiere un viejísimo Bradomín a Rubén Darío, está en el centro de las prácticas seductoras de las *Sonatas* y también de su poder corrosivo: ¿cómo podría juzgarse esto como evasión de la realidad en un país dominado a tal punto por la Iglesia, como era España a principios del siglo XX?
Junto a la presencia clerical y la función del pecado dentro de un sistema de dobleces morales, Bradomín explora otra vía de provocación religiosa: es el contacto entre el discurso erótico y el místico,

> –al contemplarla, yo sentía que en mi corazón se levantaba el amor, ardiente y trémulo como una llama mística. Todas mis pasiones se purificaban en aquel fuego sagrado y aromaban como gomas de Arabia–

al modo que distinguiría los textos de Miller o de Bataille, y con una peculiar *modernidad,* pues, por el contrario, otras propuestas previas, como la de Sade, potencian más bien el poder anticatólico del erotismo extremo, en vez de practicar esta especie de contaminación. Aquí sigue tratándose de los límites, de lo cenagoso, de lo que no se detiene en las formas, sino que quiere indagar en las entrañas mismas del sistema, en la genealogía de su moral. Sin embargo, en Bradomín interviene un elemento que –dibujando un quiebro– lo aleja de la inmersión y abandono de la mística erótica batailleana: es aquel cinismo, un cinismo desafiante, que le lleva a compararse con san Juan de la Cruz cuando está intentando una conquista; actúa como si, dando un paso más allá, contemplara el discurso místico como objeto de consumo, lo desgastara con la frivolidad de su uso. A la vez marca un camino y ejecuta su erosión, su descrédito.

En la relación con la Niña Chole, en *Sonata de Estío,* observamos sucesivamente el mito de una mujer ideal capaz de reunir la fuerza erótica y la santidad; la historia, luego, de una sexualidad cruda y sin coartadas, y, por fin, un elogio de la cobardía y la deslealtad. La nitidez con que estas fases se desenvuelven y la diversidad de maneras con que se combinan también en los otros libros ofrecen indistintamente un personaje audaz y casi temerario, otro que se esfuma en cuanto intuye cual-

quier peligro, un seductor persistente y astuto, una figura pasiva cuya táctica consiste en esperar a que la mujer refleje su propio deseo y tome la iniciativa... La reafirmación de la identidad masculina que se cifraría en el donjuán va disolviéndose literalmente en la falta de identidad del personaje. Valle no parece haberse propuesto una construcción psicológica, más bien ha apostado sus cartas al juego que entre sí mantienen los discursos, los juegos de lenguaje, podría decirse.

El análisis que realizaron Lucía Etxebarría y Sonia Núñez del tipo donjuanesco en Bradomín, aparte de anotar su condición narcisista, pone de relieve que "un donjuán es un fetichista extremo, pues ve a las mujeres no como seres humanos, sino como piezas de colección", perspectiva que queda subrayada por escribirse las *Sonatas* como *memorias*. Recuerdan también que el fetiche tiene una estructura "fronteriza" entre lo real, lo objetualizado y lo proyectado, la misma condición limítrofe del decadentismo ("lo que no está permitido, sin dejar anulado aquel terreno que se está traspasando"). No obstante, lo que más me interesa ahora es su análisis de que el trío de adjetivos –"feo, católico y sentimental"– no es una opción literaria o ingeniosa de Valle, sino que viene exigido por el planteamiento:

> Si no es sentimental no puede lamentar el daño que infiere a las mujeres a las que abandona ni sentir lástima por ellas, y si no es católico no puede experimentar culpa por el pecado cometido. El desprecio de sí mismo que el donjuán experimenta añade un componente de goce masoquista a su conquista.

Por otro lado, la fealdad reafirma quizá la demanda de un fortalecimiento de la autoestima, pero sobre todo traslada el proceso de seducción –nunca meramente sensual– a los espacios turbios que lo constituyen. El juicio de estas autoras implica un valor añadido: la no aceptación del texto como una evidencia sobre la que no es preciso hacerse preguntas, el rechazo de un dejarse llevar por la inercia y el poder de las palabras. Teniendo en cuenta que se trata de un mundo construido sobre la simulación y la hipocresía, parece elemental por parte del lector un gesto de resistencia, un giro de la atención hacia lo que realmente dicen las palabras y no su hálito o las recepciones anteriores y codificadas. El narrador pertenece a ese mundo de engaños y continuamente lo demuestra sin escrúpulo; buena parte de su poder sobre las mujeres que conquista es lingüístico, pues domina una gran variedad de discursos sin creer en ellos, y conoce también la secuencia entre silencio y expresión, silencio y acción, como se aprecia en *Sonata de Primavera* en la brusquedad con que asalta a María Rosario, rom-

piendo de golpe todo el encaje de disimulos y sobrentendidos. Este personaje puede entonces decir: "Afortunadamente, las mujeres que así tan de súbito nos cautivan suelen no aparecer más de una vez en la vida", y muy poco más tarde: "¡Yo guardo en el alma tantos de estos amores!": la contradicción es flagrante y trivializa el dramatismo del contexto, convirtiéndolo en retórica vacua o sugiriendo que debe buscarse otro modo de leer, de concebir el sentido.

Gibbs propone las *Sonatas* como un ejemplo de la heteroglosia definida por Bajtin: sería un texto integrado por discursos diversos y heterogéneos que entran en diálogo recíproco, e incluso en conflicto. Lenguajes de la liturgia y la religión, del sexo y el nacionalismo, clasistas y retóricos. No bastaría, por tanto, que en ellas se expusieran con entusiasmo ideas tradicionales de la aristocracia para que el resultado fuera necesariamente ensalzarla, defender sus puntos de vista, sino que deberían tenerse en cuenta los demás discursos y los comportamientos para valorar el efecto del conjunto.

Es el caso evidente del *elogio* al modo medieval que se hace en *Sonata de Invierno* de la violencia y la crueldad del soldado y de cualquier desafuero cometido en nombre de la guerra, en virtud de una nostalgia épica; este fragmento ha sido citado a menudo como prueba de los valores tradicionales que se sustentarían en las *Sonatas*

y, en general, en toda la primera época de Valle. Pero, apenas quince páginas después, concluye el carlista Fray Ambrosio:

> No hay hazañas, ni guerra, ni otra cosa más que una farsa. Los generales alfonsistas huyen delante de nosotros y nosotros delante de los generales alfonsistas. Es una guerra para conquistar grados y vergüenzas. [...] Terminará con una venta, como la otra.

Del mismo modo, después de una efusión de idealismo carlista, se ve al "rey" Carlos VII preparando una salida nocturna, galante y adúltera, con uno de sus generales. O se escucha a la "reina", doña Margarita, avisar de que teme más por la vida de su marido dentro de los cuarteles propios, a manos de traidores, que en el campo de batalla. Los discursos están en permanente desajuste, amparados en una atmósfera que los aglutina y los acolcha; pero, si nos paramos a escucharlos, la lectura compone un mundo turbio, desconcertante, roto, hendido por la mentira y el disimulo.

Junto a las contradicciones entre los diferentes lenguajes, aparece su superposición para configurar una sensibilidad kitsch: la vida imita al arte, la representación sólo remite al mundo a través de reflejos, de filtros, secundariamente. La descripción o la comparación,

en vez de inducir proximidad, conllevan un efecto de distancia, elegante pero también irrealizador: "Aquella princesa Gaetani me recordaba el retrato de María de Médicis, pintado cuando sus bodas con el rey de Francia, por Pedro Pablo Rubens", "yo veía cómo la infantil y rubia guedeja de María Nieves desbordaba sobre el brazo de María Rosario, y hallaba en aquel grupo la gracia cándida de esos cuadros antiguos que pintaron los monjes devotos de la Virgen". El kitsch no es sólo un fenómeno de sociología estética; Broch recuerda que hay un tipo de hombre-kitsch que necesita esa forma de mentira para reconocerse en ella, alimentarse de esa fuerza vital negativa, de una continua mixtificación: pinta el retrato de Bradomín. El kitsch es parcialmente análogo del *camp*, sobre el que escribió Susan Sontag:

> El "camp" ve todo entre comillas. No será una lámpara, sino una "lámpara"; no una mujer, sino una "mujer". Percibir el "camp" en los objetos y personas es comprender el ser en cuanto representa un rol. Es la potenciación más ambiciosa de la sensibilidad, de la metáfora de la vida en cuanto teatro.

Así, volvemos a estar cerca de algunos movimientos que alcanzaron fuerza en los años cincuenta y sesenta del siglo XX; en este caso, el gusto *camp*, igual que ya antes la

liturgia de la crueldad o la contigüidad entre sexo y muerte, como si la obra de Valle tendiera a situarse, por muchos de sus rasgos, en un anticipado umbral de la conciencia posmoderna, en la línea sugerida por los estudios –como los de Rosalind Krauss– que han descubierto esa latencia en diversos autores a lo largo de todo el pasado siglo. Pero a esto volveré de nuevo a propósito de los esperpentos.

Virginia Gibbs señala el carácter irónico de estos procesos, pues es la ironía la que "nos hace habitar, por lo menos temporalmente, dentro del discurso rechazado", es decir, aquel que otro discurso o la conducta van a desvalorizar o demoler más tarde. Ironía es esta energía de disolución interna. Es cierto que en las *Sonatas* hay elementos directamente paródicos (la intervención del demonio como un *deus ex machina* con disfraz de carnaval: "Despertó mi carne flaca, fustigándola con su rabo negro") o incluso grotescos, como el paso procesional de cartón que construye Polonio, el mayordomo de la princesa Gaetani, y que la lluvia va descomponiendo hasta hacer a los judíos representados hincarse de rodillas. Pero la ironía más poderosa no es la que se perfila en forma de imagen, sino la que constituye el texto, convirtiéndose en médula suya:

> No me parece peregrino afirmar –escribe Gibbs– que la manera más radical de confrontar el mundo histórico o ideológico es confrontarse con uno mismo, esto es, desmitificar el propio ser y sus ilusiones. Con la creación de Bradomín, Valle logra hacer precisamente esto.

Así concebida, la ironía resulta una fuerza negativa de alto poder que se dirige contra las bases mismas del sujeto y de la realidad.

Aun pareciendo *ironía* y *elegía* a primera vista lenguajes opuestos, esta potencia irónica es quizá la que genera el planteamiento elegiaco que, arraigando en *Sonata de Invierno,* alcanza al conjunto de las cuatro *Sonatas,* en cuanto se las supone escritas todas desde los recuerdos de la vejez. El anciano Bradomín escribe desde "las ansias que al malograrse [le] dieron el escepticismo de todas las cosas, la perversión melancólica y donjuanesca que hace las víctimas y llora con ellas". El placer se evoca ya consumada la lejanía del placer, como un deseo de repetición retardada y morbosa que marca todo con la señal de la pérdida; el donjuán arquetípico no conoce verdadera pérdida, pues es un coleccionista y en cada final ya ve inscrito otro principio, pero al narrador valleinclanesco sólo le queda la realidad de todos los finales, apenas velada por el pasado ensueño de todos los principios: "Como soy muy viejo, he visto morir a todas las

mujeres por quienes en otro tiempo suspiré de amor...", "los años pasados me parecieron llenos de sombras, como cisternas de aguas muertas".

Las *Sonatas* constituyen una vasta sinfonía que, entre sus acordes, lleva infiltrado el ajuste de cuentas que Valle-Inclán hace consigo mismo, el balance de todas sus pérdidas. La de la juventud, en el umbral de los cuarenta años. La de un mundo literario fantástico de gloria, pasión y vitalidad, ahora ya bien conocido en la mezquina costumbre del vacío y la traición. Y, como símbolo que resume todas: la pérdida de su brazo, la de la propia imagen de sí mismo, del desnudo y espontáneo contacto con la vida; revivida la reciente amputación por la herida en el pie, acompaña a la escritura de la primera novela y se rememora en el cierre de la última. La aguda crisis personal se escondió entre músicas: nadie la escuchó allí.

13. EL MODERNISMO

Pese a lo conocido de su figura y a la intensidad con que trabaja, la suerte literaria de Valle era aún oscilante en el fin de siglo: publicaba en *Los Lunes*, pero la revista *España Moderna* le rechaza su relato "El miedo", por ser demasiado terrorífico. A la vez mantenía –como siempre, luego– difíciles relaciones con el mundo teatral. Benavente y otros amigos organizaron el estreno de *Cenizas* (más tarde reelaborado como *El yermo de las almas*), que había crecido sobre el núcleo de "Octavia Santino" y otros textos inéditos; fue una función benéfica para financiar un brazo ortopédico, se realizó en el Teatro Lara el 7 de diciembre de 1899 y colaboraron actores célebres como Rosario Pino y Morano, el propio Benavente y Martínez Sierra; pero la obra no tuvo demasiado éxito y el brazo ortopédico no lo usaría. A partir de 1903, conoce a María Guerrero y a Mendoza y participa en una tertulia que organizan en el "saloncillo" del Teatro Español. Y en 1906 volverá a estrenar, será *El Marqués de Bradomín* en esta ocasión –una especie de antología de los mejores momentos de las *Sonatas* con mínimo hilo argumental y escénico–, en el Teatro de la Princesa; tiene una notable acogida de crítica, pero la obra dura pocos días en cartel.

Sin embargo, el momento de inflexión lo había marcado ya la *Sonata de Otoño:* después de publicarla por entregas, la ayuda económica del actor Ricardo Calvo le permite a Valle sacarla en libro y, por primera vez, consigue que se venda bien, que ocurra lo mismo con las siguientes novelas de la serie y que, poco a poco, todo ello vaya atenuando la dureza de sus condiciones de vida. Va transitando por nuevas viviendas: una buhardilla cerca del Teatro Español, en la calle Visitación; luego, en la calle Don Martín, o en Medellín, 7; incluso se aloja por temporadas en el Hotel Pastor, de Aranjuez, buscando tranquilidad para escribir: allí consigue resolver el largo proceso de elaboración de *Flor de santidad.*

En paralelo prosigue la vida de las tertulias. La que se celebraba en el Café de Madrid no supera el conflicto de las personalidades y se escinde: el grupo de "los Tres" se queda en el café, mientras Benavente encabeza otro grupo en la Cervecería Inglesa, y Valle-Inclán lleva el suyo a la Horchatería Candelas. Disfrutaba con el papel de líder de la reunión. A partir de 1903 se trasladan al Nuevo Café de Levante, empezando la época dorada de su tertulia. Era un café resguardado, en que se mezclaba el aire bohemio con la moda japonesa, representada por unos grandes paneles o biombos típicos; había música y grandes cantidades de humo. La tertulia es duradera: según unos termina en 1914, según otros en 1916, o bien

porque se cierra el café o bien porque no sobrevive a las discusiones entre aliadófilos y germanófilos con motivo de la guerra europea. En todo caso, desde 1912 Valle no vive en Madrid y, aunque aparece de vez en cuando, su vida ya no va enlazada a este rito.

Junto con algunos escritores que se han ido citando, el núcleo fundamental del grupo eran los pintores: Ricardo Baroja, Anselmo Miguel Nieto, Victorio Macho, Darío de Regoyos, José Moya del Pino, Gutiérrez Solana, Ignacio Zuloaga, Aurelio Arteta, Romero de Torres, Rafael de Penagos...; por allí pasaron también Picasso (que aprendió a grabar con Ricardo Baroja y es autor de un escueto retrato de Valle), Matisse o Diego Rivera, en algún viaje a Madrid. Esa composición de la tertulia era perfecta para Valle: por un lado, reafirmaba su personalidad con su preeminente papel y sin apenas competencia del gremio literario; por otro, podía seguir discutiendo de ideas estéticas, lo que también le apasionaba. La relación con muchos de estos artistas fue estrecha y prolongada y su influencia sobre ellos era públicamente conocida; se llegó a decir que Romero de Torres –en su época más simbolista– pintaba al dictado de Valle. Muchos de ellos le hacen retratos, otros le ayudan en determinados momentos difíciles, colaboran en el diseño y la edición de sus libros, ilustran algunas ediciones especiales, él lee y somete a su opinión los textos

que tiene en proceso de escritura; lo mismo hacen ellos con sus piezas.

Estaba cambiando el mundo. 1902 presencia una huelga general revolucionaria, de orientación anarquista, en Barcelona; en 1905 el acorazado *Potemkin* se subleva frente a las escalinatas de Odessa. Estaba cambiando el arte. La Exposición Universal de París de 1900 supone el apogeo del *art nouveau;* en 1903 el Prado desempolva los cuadros de El Greco, que llevaban veinte años arrumbados por decisión del pintor académico Madrazo, cuando empezó a dirigir el museo.

La tertulia habla de todo ello, tiene algo de balancín entre lo serio y lo frívolo. En mayo de 1906 se casa el joven rey Alfonso XIII; cuando el cortejo nupcial pasa por la calle Mayor, el anarquista Mateo Morral lanza una bomba que sólo consigue dañar al público; días después aparece muerto en el campo, por la zona de Torrejón de Ardoz, al parecer se ha suicidado; quienes acuden al depósito de cadáveres para tratar de identificar el cuerpo son Valle-Inclán y Ricardo Baroja: Morral asistía a veces a su tertulia, y el pintor encuentra entonces sentido a algún comentario que le había escuchado. Entre los asistentes a la boda, estaba el riquísimo rajá de Kapurtala, que se enamoró de una malagueña de dieciséis años, Anita Delgado, artista junto a su hermana (eran "Las Camelias") en un cabaré; quiere comprarla y la familia

de ella monta un escándalo. Anita era amiga de un pintor de la tertulia, y Valle y Baroja, de nuevo, toman la iniciativa de escribirle una carta en francés al rajá proponiéndole unas capitulaciones matrimoniales en toda regla. Acabaron casándose en una ceremonia espectacular y convivieron durante veinte años, un hijo suyo todavía era rajá en 1980; Anita, semianalfabeta en Madrid, llegó a dominar varios idiomas y publicó, también en francés, sus memorias. Un balancín entre lo serio y lo frívolo.

Estaba cambiando también la literatura. En 1901 morían Clarín y Campoamor; en 1905, Valera. Con el tránsito de siglo se desata la gran polémica sobre el modernismo, las descalificaciones (afeminados, extranjerizantes), los argumentos conservadores que en cada ocasión se reproducen: "Se debe escribir para que le entiendan a uno. Ante todo, la claridad y la sencillez. A esos modernistas no hay quien los entienda", cuenta Cansinos que oía decir por todas partes. Y luego, desde el lado de los intelectuales europeístas, las acusaciones de evasión, la manía de las princesas. "Existió y existe un prejuicio *nacional,* de fondo, en contra del Modernismo", se indigna Antonio Enrique en su reciente *Canon heterodoxo,* y tiene razón: no hay más que revisar los manuales y libros de texto de ahora mis-

mo. O los trabajos de especialistas, empezando por el histórico de Amado Alonso, pese a que se centre en los méritos lingüísticos de Valle. El autor de un prólogo a *Cuento de abril*, José Servera Baño, después de explicar la simbolización de un choque entre mundos antagónicos que se produce en el libro ("es la España intransigente, ascética y ruda que se enfrenta al mundo periférico, cuyos valores primordiales son el amor y el sensualismo"), asegura que éste se inscribe en el "modernismo evasivo", actuando como si no hubiera leído sus propias palabras.

Aquella fue la gran polémica sobre el modernismo, aunque en buena medida siga pendiente. En España a veces resulta difícil establecer los límites entre el cotilleo y la controversia literaria y estética. Los escritores hablan mal de la obra de los demás, exponen a sus amigos juicios lapidarios; pero muy a menudo no traduce esto una reflexión estética ni se somete a debate público. Los chismes de los cenáculos reemplazan a la polémica y, si alguna vez ésta se perfila, enseguida viene a deshacerse sumida de nuevo en las pequeñas querellas y la falta de razonamientos. Valle fue feroz en las descalificaciones personales, pero siempre mantuvo abierto el campo de la discusión seria, siempre fue transparente su postura combativa y de disidencia, ajena a disimulos y componendas.

> Creía que el literato debía ante todo tener ideas literarias. Cuando menos, una noción de la vida, de la belleza, del lenguaje, de la harmonía y del estilo –que muchos confunden con el purismo, cuando no es otra cosa que el arte de exprimir, acrecentar y transmitir emociones estéticas,

escribía en un artículo de 1902. Que el escritor piense sobre la escritura, que tenga ideas literarias. Las memorias de Manuel Bueno, *Días de bohemia,* reconstruyen este gusto por la discusión de ideas, ya lejos de la botella y del bastonazo:

> De tarde en tarde, caía Joaquín Dicenta en nuestra tertulia, y claro está, que monopolizaba la conversación... Los diálogos entre él y Valle eran impagables. Eran dos estéticas frente a frente. Dicenta tenía un talento natural que todos reconocían, y Valle, sobre ser muy inteligente, decoraba sus ideas con una riqueza cultural exenta de pedantería, que deslumbraba... Cuando Valle exponía sus teorías estéticas, Dicenta, impotente para contradecirle en el terreno crítico, salía brillantemente del compromiso espetándole media docena de dogmas literarios que Zola había puesto en circulación. ¡Qué charlas aquellas! De ordinario, terminaban con un donaire gracioso de Palomero, que nos hacía reír a todos, o con una frase de Benavente, oportuna y cáustica.

Aunque con otro perfil en su dimensión pública, ocupando otro tipo de espacios, Valle fue, como Unamuno,

quien nunca se escondía, quien siempre mantenía su postura tanto en privado como en público. Sus textos están llenos de invitaciones a la disidencia, llenos de incomprensión para la docilidad y los intereses que se infiltran en el medio literario:

> La juventud debe ser arrogante, violenta, apasionada, iconoclasta... Hay en el mundo muchos desgraciados, víctimas del demonio, que discuten las parábolas de Jesús y no osan discutir una mala comedia de Echegaray o de Grilo... Esta adulación por todo lo consagrado, esa admiración por todo lo que tiene polvo de vejez, son siempre una muestra de servidumbre intelectual, desgraciadamente, muy extendida en esta tierra.

Evoca Zamora Vicente la conmoción que debieron de experimentar los lectores acostumbrados a las páginas de Pereda o Pardo Bazán, a las de Galdós, cuando se encontraron con las *Sonatas:* el escándalo por lo que contaban, quizá el desbordamiento por la lengua empleada y el mundo construido. Con ello da cuenta de la ruptura que se produce en este momento de la literatura española, una ruptura de cuya necesidad tuvo Valle siempre aguda conciencia. *La lámpara maravillosa* hace un análisis de la momificación que había sufrido el castellano, como lengua vinculada a una realidad anterior en tres siglos, rancia en sus concepciones e infectada de una rara mezcla entre barroquismo y academicismo. Por

ello, la tarea del escritor rebasa el marco de lo literario, pues el estado de la lengua se identifica con el del alma de un pueblo, con su comprensión de lo que le exige la realidad actual; Valle declara en 1916 que ésa fue siempre su tarea:

> Desde hace muchos años, día a día, en aquello que me atañe, yo trabajo cavando la cueva donde enterrar esta hueca y pomposa prosa castiza.

Y, aunque esta empresa es forzosamente personal, pues implica la constitución de alguna clase de singularidad ("El secreto de los grandes poetas está en situarse ante la vida como un hombre sin tradición, como si él fuera el primero que va a ver las cosas"), no dejó de ser consciente de que el pulso que se sostenía en el cambio de siglo implicaba también, en parte, un destino colectivo. Se conoce su militancia en los teatros: defendiendo un estreno de Benavente contra el gamberrismo de un público de gustos convencionales o, a la inversa, boicoteando el estreno de una zarzuela, junto a Luis Bello, Pío y Ricardo Baroja, hasta ser detenidos por el alboroto.
Quizá el gesto colectivo más notable fue la reacción contra el Premio Nobel obtenido por Echegaray en 1904. Azorín había mantenido de tiempo atrás una postura crítica contra el teatro del ex ministro; Valle y Grandmontagne se ofrecen a recoger firmas para un escrito

–redactado por Valle– que se incorporaría a un artículo de Azorín, como forma de expresarle apoyo y, a la vez, de distanciarse del premiado; el escrito tenía un tono prudente, pero concluía con contundencia: "Hacemos constar que nuestros ideales artísticos son otros y nuestras admiraciones muy distintas". Firmaban Rubén Darío, Manuel Machado, Grau, Díez Canedo, Villaespesa, Gómez Carrillo y otras dos docenas de escritores y críticos; se negaron a firmar Benavente y Dicenta. Basta imaginar un hecho equivalente ahora para darse cuenta de la significación de aquella protesta.

La historia de la literatura recoge los hitos del cambio. En 1901, Azorín, Baroja y Maeztu publican el "Manifiesto de los Tres", donde al estancamiento casticista oponen algo confusamente la nueva ciencia experimental. En 1902, el año de las novelas nuevas, además de la *Sonata de Otoño,* aparecen *La voluntad* de Azorín, *Amor y pedagogía* de Unamuno y *Camino de perfección* de Baroja. En 1903, les toca el turno a los libros de poemas: *Soledades* de Antonio Machado y *Arias tristes* de Juan Ramón Jiménez. La postura de Valle, su voz pública en este tiempo de debate y cambio, enlaza mejor con estos últimos; sitúa el modernismo como un polo específico de renovación que se gesta en la escritura. Quizá esto sea así, en parte, porque intuye que, para

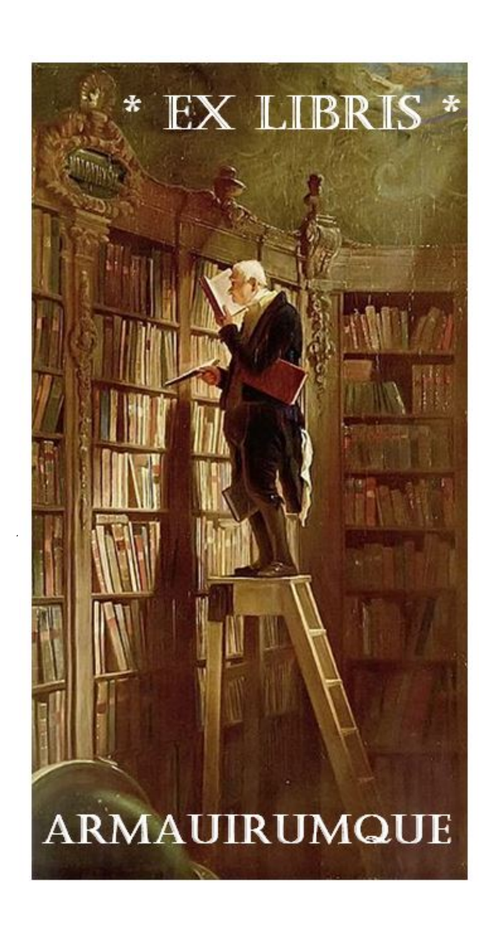
romper, es preciso introducir un elemento de discontinuidad procedente de fuera de la tradición literaria propia. Su conciencia de participar de una reflexión estética que se desarrolla en el resto de Europa es muy viva y también lo es su voluntad de utilizar elementos de la literatura en otras lenguas como ariete para agrietar los códigos fijados. Y es que dominaba un exaltado nacionalismo a este respecto, incluso en las cabezas más liberales: Ortega también le critica porque en su técnica retórica no sigue una línea española sino extranjerizante. Por otro lado, Valle toma muy en cuenta lo que le enseña la pintura: quizá no llegara a tener una idea clara de las artes plásticas en Europa, de sus grandes cambios a partir de 1910, pese a sus alusiones a futurismo, cubismo o surrealismo; pero sí tiene un amplísimo conocimiento de la historia de la pintura, un conocimiento vivo, obtenido en largas horas por los salones y pasillos del Prado, y ello le permite importar elementos que no estaban en la tradición literaria y le ofrecen campos ajenos a ella. Y, por último, está lo americano, el castellano del otro continente; pero de ello me ocuparé más tarde.

Esos componentes desembocan en su defensa del modernismo, resumida en un artículo de febrero de 1902 ("Modernismo") y en una de las conferencias que impartió en Buenos Aires en 1910. Tras la inevitable acla-

ración –"si en la literatura actual existe algo nuevo que pueda recibir con justicia el nombre de *modernismo*, no son seguramente las extravagancias gramaticales y retóricas..."–, construye con sensibilidad muy personal una poética análoga a las grandes poéticas del simbolismo francés que fundaron la literatura contemporánea: allí desfilan Rimbaud, Baudelaire y, aun sin nombrarlo, Verlaine, el que más pesa en la España del momento:

> El modernista es el que inquieta, el que busca dar a su arte la emoción interior y el gesto misterioso que hacen todas las cosas al que sabe mirar y comprender.
> [...]
> La condición característica de todo el arte moderno, y muy particularmente de la literatura, es una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad.
> [...]
> Esta analogía y equivalencia de las sensaciones es lo que constituye el modernismo en literatura. Su origen debe buscarse en el desenvolvimiento progresivo de los sentidos, que tienden a multiplicar sus diferentes percepciones y corresponderlas entre sí formando un solo sentido, como uno solo formaban ya para Baudelaire:
>
> *O métamorphose mystique*
> *De tous mes sens fondus en un:*
> *Son haleine fait la musique,*
> *Comme sa voix fait le parfum.*

Su respiración crea música, del mismo modo que la voz genera aroma: es la metamorfosis mística de las sensaciones en sentido, la unidad del mundo. Pero aquí se ve ya alumbrar la luz posterior de *La lámpara maravillosa.*



14. *FLOR DE SANTIDAD*

Flor de santidad se publica en 1904, al final de un largo proceso que ha contado con una decena de escritos previos, iniciados en 1894. Cuando en 1913 se le dedique un volumen de la *Opera Omnia* de Valle-Inclán, todavía incorporará variantes sustanciales.

Jardín umbrío también es fruto de una compleja elaboración. El cuento que Valle publica en *La Ilustración ibérica,* de Barcelona, en 1899 es "A media noche", precursor de los que luego integrarán el volumen; lo mismo ocurre con "El rey de la máscara", ofrecido por *El Globo* en 1892. La primera recopilación aparece en 1903, sólo con cinco relatos; en 1905, el número de éstos se acrecienta ampliamente, cambia el nombre del conjunto *(Jardín novelesco)*, pero lo acompaña el subtítulo que ya quedará: "Historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones". Una versión casi definitiva, de nuevo como *Jardín umbrío,* será la de 1914, ya con relatos que habían tenido vida autónoma, como "Mi hermana Antonia". *Opera Omnia* lo recoge en 1920.

En ambos casos, la larga cristalización del libro se produce a partir de núcleos muy próximos al origen de la escritura de Valle-Inclán, tomando este origen en un tri-

ple sentido: en lo geográfico, por su arraigo en la mítica Tierra de Salnés; en lo cronológico, pues se abren en lo más hondo de los años de aprendizaje; y en cuanto a la materia generadora del mundo valleinclanesco, la materia tradicional de las noches gallegas: santos y demonios, nostalgia foral y aparecidos.

En medio del vértigo de las *Sonatas,* que se suceden al ritmo de una por año y superponen sus ediciones por entregas y en libro, *Flor de santidad* le concede un paréntesis de quietud a Valle; fechada en Aranjuez en agosto del año anterior a su publicación, hay en esta novela una luz que no volveremos a encontrar, salvo transformada en el tumulto tormentoso de *Divinas palabras.* El autor mostró su preferencia, incluso su cariño por ella: "Esta es la única vez en que estoy un poco satisfecho de mi obra", le escribe a Torcuato Ulloa.

La historia se desarrolla en el seno de unas estructuras arquetípicas; en ella los personajes se subsumen en *coros* de habla colectiva: los labradores, las mujeres en la fuente, los mendigos, los criados, las endemoniadas; los coros refuerzan su condición tradicional incorporando elementos seculares –el vínculo que comienza entre un ciego y un niño, su nuevo lazarillo, el canto carnavalesco y blasfemo de las endemoniadas, el mercado que comercia con criados–. Los paisajes son mágicos, activos,

forman parte de la vida del hombre, inscriben en sí esa vida, la modelan y rechazan cíclicamente.

Adega, la joven protagonista, es la flor de ese mundo, sensación y sentimiento concentrados de ese mundo (por ahí irá el simbolismo de la rosa, muy frecuente en Valle a partir de ahora y que parece reunir en sí la unidad del sentido que proponía el pensamiento simbolista). Pero, a la vez, asume ese papel porque se singulariza al tener un mundo propio, creado por ella. Se trata de un mundo de ensueño cuya energía generadora es su *santidad,* es decir, su singular modo de comunión mística con la vida y la naturaleza a través de una fantástica fe, de la espontaneidad con que produce trascendencia la limpieza de su mirada. Es un personaje contemplativo, su espiritualidad no tiene objeto concreto y se experimenta como intensa conciliación con la naturaleza y las gentes. Hay en ella algo de la idea franciscana de que la simple vida es la mejor oración; algo de aquellos "devotos modernos", como se llamaban a sí mismos en la Baja Edad Media ciertos círculos pietistas de los Países Bajos y Alemania, que habían encarrilado la emotividad religiosa por una vía tranquila y hecho de la ternura una forma de vida; un jerarca eclesiástico que los investigó decía de ellos, entre denunciador y admirado: "Estos devotos no saben vivir más que en un mundo simplificado, que purifican excluyendo de su esfera al mal. Den-

tro de su estrecho conventículo viven en la alegría de una afectuosa solicitud mutua...". Así, Adega, en sus colinas y praderas. El quietismo, la contemplación, lo místico permanecen como una almendra interior, oculta, en el pensamiento y la experiencia de Valle; se dieron sólo a conocer a través de aisladas transparencias hasta llegar al esfuerzo reflexivo de *La lámpara maravillosa* y caer luego en completo silencio.

Así es Adega, pero no la novela. La flexibilidad que tiene el autor para acercar y alejar el punto de vista, sin que sea perceptible ningún cambio de enfoque ni de tono, aparentando una tersa unidad de mirada, le permite construir ese tipo de personaje exento y también verdadero, y, al mismo tiempo, sugerir, mostrar el permanente desajuste que desgaja el mundo mítico del real. El peregrino viola a la muchacha, que queda embarazada; él es brutal, despótico, ella lo confunde con el mismo Cristo, que ha tenido nupcias con ella. Y Valle, que no deja lugar a dudas sobre lo cruel de este desajuste, juega también con su ambigüedad, la colorea con los pinceles del mito en que ni él ni los lectores creemos: "El mastín, como en una historia de santos, vino silencioso a lamer las manos del peregrino y la pastora"; así, a la vez que van creciendo juntos el sueño y el horror, igualmente lo hace la perplejidad ante ese desarrollo mezclado y monstruoso e

ingenuo y sin contaminar. Un curandero y santón regatea su precio con la mujer que ha de pagarlo, con una ansiedad casi sangrante por el lucro; pero, una vez cerrado el trato, ya opera sin ninguna memoria de ello la magia de la creencia popular:

> La ventera escuchaba al saludador con las manos juntas y los ojos húmedos de religiosa emoción. Sentía pasar sobre su rostro el aliento del prodigio. Un rayo de sol atravesando los sarmientos de la parra, ponía un nimbo de oro sobre la cabeza plateada del viejo.

Es un mundo tan habitado de trascendencia como de brutalidad, regido por principios opuestos que no parecen interferirse casi nunca: el bien y el mal gobiernan cada uno su campo. La sensación es intensamente ambigua, ambivalente. A veces porque Valle mira la escena desde fuera y, a esa distancia, cualquier matiz parece fundirse en un solo curso que lo arrastra todo. A veces porque se mira tan de cerca, queriendo penetrar con los ojos tanto, que la perspectiva también se revela inapropiada, como en la devoción medrosa ante los populares retablos levantados en las encrucijadas: “Bultos sin contorno ni faz, que a la luz temblona de las lámparas se columbran en el dorado misterio de las hornacinas, lejanos, solemnes, milagrosos”.

Son figuras primitivas, figuras de los primitivos italianos o flamencos, habitantes de un mundo que posiblemente nunca existió, el mismo que evocan, unos años después, estas líneas de *Gerifaltes de antaño:*

> Aldeanos que sonreían con los ojos llenos de lágrimas oyendo cuentos pueriles de princesas emparedadas, y que degollaban a los enemigos con la alegría santa y bárbara, llena de bailes y de cantos, que tenían los sacrificios sangrientos, ante los altares de piedra, en los cultos antiguos.

Lo avisa el subtítulo de *Jardín umbrío:* historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones, en que lo sobrenatural del género fantástico y terrorífico se confunde con lo sobrenatural de la trascendencia, con el mismo efecto de indiscriminación que produce el inventario de los temas y héroes del libro. Son las páginas que hube de citar cuando evocaba la infancia de Valle-Inclán, y la pregunta por las condiciones y el sentido de su permanencia a lo largo de la obra –acendrada en el trabajo del punto de vista– es una de las más difíciles de responder.

15. RUBÉN DARÍO

Al reconstruir los tiempos en que Valle llega a Madrid y recorrer con él la ruta de las tertulias, veíamos las tempranas fechas en que entra en contacto con los escritores de su edad, y también la relación de intercambio y ayuda mutua que –por un momento, podría decirse– se establece entre ellos. Sabemos que Antonio Machado estuvo entre los pocos lectores de *Femeninas* y que Azorín presenció las dificultades para distribuir *Epitalamio;* uno de los escasos textos que Valle escribió comentando un libro es "*La casa de Aizgorri* (Sensación)" (marzo de 1901), en que se acerca a la novela de Baroja, aproximándola a la vez a su propio mundo. Valle ha relatado incluso la aparición de *Revista Nueva,* en febrero de 1899, como un proyecto colectivo, aunque fracasara pronto por las desavenencias con el propietario, Ruiz Contreras:

> Todos los diarios me habían cerrado las puertas. Mis artículos eran acogidos como cosas extrañas... En vista de ese cerco decidimos fundar *Revista Nueva* Azorín, Baroja, Benavente, yo, y cuantos hallábamos cerrados los periódicos.

Con Azorín, mantuvo Valle una relación de respeto y colaboración relativa durante unos años –como demuestra el movimiento contra Echegaray–; luego se fueron distanciando al seguir una evolución divergente tanto en lo estético como en lo ideológico, aunque mantuvieron una esporádica correspondencia: se conserva una larga carta de Valle relatándole anécdotas de su estancia en Buenos Aires, en 1910. En los años cincuenta, Azorín preparó el prólogo de una edición amplia de la obra valleinclanesca que el régimen franquista, al que era afín, autorizó después de muchas dificultades.

En el caso de Pío Baroja, la íntima relación mantenida con su hermano muestra tanto una preferencia por Ricardo como una imposibilidad de entendimiento con él; Baroja mostró incomprensión, recelos y pequeñas envidias, e incluso mala fe, cuando se quejó –al principio del franquismo– de que a la viuda de Valle "los rojos" le hubieran dado una pensión.

Unamuno, que frecuentaba mucho menos los cafés y las calles de Madrid, no deja de ser un personaje paralelo a Valle en algunos rasgos: en su carácter atrabiliario y su tenaz presencia pública, en el valor para mantener sus posiciones, en la pasión interior que le alimentaba. Desde que la oposición a Primo de Rivera les hizo coincidir, tuvieron más trato y un diálogo estable. Incluso cuando ya iba empeorando su salud, Unamuno tenía venia espe-

cial para visitarle en casa, si pasaba por Madrid; los hijos de Valle intentaban a veces engañarle diciendo que su padre no estaba: sabían que terminaban discutiendo acaloradamente y que luego, una vez se quedaba solo, su padre no quería cenar.

Valle y Antonio Machado, de temples tan distintos, mantuvieron siempre una evidente simpatía mutua que no iba acompañada de la proximidad del trato. Sus poéticas, profundizando en el componente simbolista del modernismo, tienen muchos puntos en común. Machado escribió un soneto dedicado a *Flor de santidad*, que después aparecería como prólogo; en 1922 no puede asistir al homenaje que se tributa a Valle y, para hacerse presente, le envía otro soneto; quizá tenga en la cabeza la poética de don Estrafalario o quizá sea intuición suya, pero la imagen central es Caronte:

> Yo era en mis sueños, don Ramón, viajero
> del áspero camino, y tú, Caronte
> de ojos de llama, el fúnebre barquero
> de las revueltas aguas de Aqueronte. [...]
> Porque faltó mi voz en tu homenaje,
> permite que en la pálida ribera
> te pague en áureo verso mi barcaje.

En 1938, escribió un texto para la edición de *La corte de los milagros* en la editorial Nuestro Pueblo: "Don

Ramón, a pesar de su fantástico marquesado de Bradomín, estaría hoy con nosotros, con cuantos sentimos y abrazamos la causa del pueblo".

Valle declaró en 1921: "Para mí sólo hay dos poetas grandes en España: Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado". Cuando Jiménez acude a Madrid, animado por Rubén Darío y por Villaespesa, se encuentra a menudo con Valle, a quien debe el título de su libro *Ninfeas*, y que le va a visitar más tarde al sanatorio donde convalece. La relación no debió de ser fácil desde el principio: Juan Ramón cuenta que recitaba a gritos a Espronceda y asustaba a las monjas del sanatorio, lo incluye siempre entre los escritores *retóricos* y envuelve sus valoraciones positivas en un cúmulo de pegas y pullas que las anulan. De *La lámpara maravillosa* dijo que era una lámpara que producía mucho más humo que luz.

Al final de este breve inventario de encuentros, no queda quizá gran cosa. Valle fue animador de tertulias, tuvo conciencia de que la polémica acerca de las nuevas ideas estéticas tenía carácter colectivo; pero fue también radicalmente individualista y le costó mucho entablar verdaderas relaciones en las que se pudiera sentir entre iguales. Gómez de la Serna glosaba su soledad de fondo:

> Nadie le orienta, ni la crítica profesional y absurda, ni el público que no existe, ni los amigos que lo com-

> prenden burdamente y que sólo son coro de la alegría de sus desesperaciones.

Este mismo lamento lo expresa en primera persona Valle en alguna carta: "Ya estoy completamente convencido que sólo hay siete personas que sepan leer bien", escribe a Torcuato Ulloa en 1904; y a Pérez de Ayala, quizá en 1908: "Estoy en un momento de grandes vacilaciones, y como aquí no hay crítica que oriente al escritor, tardaré en asegurarme en la nueva manera que persigo".

Quizá el único vínculo que sintió Valle como un vínculo de *hermandad* entre escritores fue el que lo unió con Rubén Darío.
Pese a la gran resistencia levantada por el modernismo y, en gran medida, concentrada en su figura y obra, el reconocimiento de la poesía de Rubén (es su nombre en *Luces de bohemia*) se fraguó quizá en España, con la extraordinaria repercusión que tuvieron dos "cartas" enviadas por Juan Valera a *El Imparcial* en octubre de 1888, poco después de la publicación chilena de *Azul.* En 1892 ya había estado Rubén en Madrid, pero entonces Valle no había comenzado su trayectoria literaria y estaba disfrutando su aventura mexicana. Se conocieron con motivo del segundo viaje del poeta nicaragüense a España,

en diciembre de 1898, momento de revisión crítica de los vínculos hispano-americanos, cuando ya Valle empezaba a ser un personaje conocido de la noche madrileña. A poco de llegar a Madrid, al año siguiente, relata Juan Ramón Jiménez, con sus medidas dosis de malevolencia, una velada con ambos:

> Rubén Darío, de copa alta y levita, en casa de Pidoux. Villaespesa, Valle-Inclán, Ricardo Baroja, ¡yo!... Valle leía "Cosas del Cid", que yo ya conocía. Alrededor de Rubén –licores selectos– se reunían, grupo tras grupo, estraños entes españoles, hispanoamericanos, franceses, despatriados. Benavente, príncipe entonces de aquel renacimiento, lo admiraba, franco. Ramón del Valle-Inclán lo leía, lo releía, lo citaba y lo copiaría luego [...] Villaespesa le servía de paje y yo lo adoraba desde lejos.

Por la misma época, los encuentra a los dos en un café, Valle recitando en voz alta versos de Rubén:

> Rubén Darío, saqué negro y negro sombrero de media copa, totalidad estropeada, soñolienta, perdida. Valle, pantalón negro y blanco a cuadros, levita café y sombrero humo de tubo, deslucido todo. Rubén Darío estalla sus galas con brillo; a Valle, la gala opaca, funeral, le sobra y le cae por todas partes.

Aparte de la insidiosa alusión que quiere sugerir en Valle un Juanito Ventolera –protagonista de *Las galas del*

difunto– avant la lettre, se aprecia la frecuentación, el proceso de una obra compartida; y también, gráficamente, aunque no sea la intención juanramoniana, la diferencia social: el bohemio elegante y el raído, lo que *Luces de bohemia* representaría con la diferencia entre el Café Colón (espejos, divanes rojos, piano y violín) y la taberna de Pica Lagartos (luz de acetileno, mostrador de zinc, zaguán oscuro): "El café es un lujo muy caro –dice Max–, y me dedico a la taberna, mientras llega la muerte". Correspondencia frecuente, encuentros siempre que Rubén vuelve a Madrid. Cuando está a punto de aparecer en 1905 *Cantos de vida y esperanza,* mientras su autor reside en París, Valle-Inclán improvisa un recital en el Café Colonial, leyendo directamente de las pruebas de imprenta "Canción de otoño" y la "Marcha triunfal". En 1907 hace gestiones para publicar en Madrid *El Canto errante;* en 1911 Rubén incluye la primera parte de *Voces de gesta* en la revista *Mundial,* de París. Cuando se difunde el célebre comentario de Unamuno sobre las plumas de indio que se le ven a Darío por debajo del sombrero, Valle aprovecha para recriminárselo con dureza a la primera oportunidad.

En su propia obra, la presencia del nicaragüense es continua, no sólo en los casos en que funciona manifiestamente como modelo, como los versos de *Aromas de leyenda* (1907), que tratan de recuperar líricamente el

mundo de la religiosidad primitiva y rural, sino de manera dispersa a lo largo de toda su trayectoria. Así, el título de *Gerifaltes de antaño* está tomado de un pasaje de *Cantos de vida y esperanza:*

> Nos predican la guerra con águilas feroces,
> gerifaltes de antaño revienen a los puños,
> mas no brillan las glorias de las antiguas hoces...

El escenario, algunos personajes, numerosas frases –a veces textuales– de *La Marquesa Rosalinda* proceden de uno de los poemas más conocidos de *Prosas profanas,* "Era un aire suave...". O un momento tan significativo como el prólogo de *Los cuernos de don Friolera* ("Su sensibilidad se revela pareja de la sensibilidad equina, y por caso de cerebración insconsciente, llegan a suponer para ellos una suerte igual que la de aquellos rocines destripados") recuerda de pronto unos versos del ya lejano "Soneto autumnal al Marqués de Bradomín":

> Me quedé pensativo ante un mármol desnudo,
> cuando vi una paloma que pasó de repente,
> y por caso de cerebración inconsciente
> pensé en ti. Toda exégesis en este caso eludo.

Pues, en efecto, Rubén Darío escribió hasta cuatro poemas dedicados a Valle: este que digo, incluido en *Cantos de vida y esperanza;* otro soneto en *El canto errante*

(1907), que contiene rasgos entre físicos y psicológicos que, desde que apareció, han sido continuamente citados para hablar del escritor gallego:

El cobre de sus ojos por instantes fulgura
y da una llama roja tras un ramo de olivo.
Tengo la sensación de que siento y que vivo
a su lado una vida más intensa y más dura.

Y en las posteriores poesías dispersas, no recogidas en libro, se leen también una larga "Balada laudatoria", de 1911, y el singular y desarticulado "Peregrinaciones" –"veré si recuerdo una peregrinación a Compostela... Son mis últimos versos", dice Rubén en *Luces*–, en que parece compartir con Valle el momento crepuscular de un mundo, una aguda sensación de final:

Por la calle de los difuntos
vi a Nietzsche y Heine en sangre tintos;
parecía que estaban juntos
e iban por caminos distintos.
La ruta tenía su fin
y dividimos un pan duro
en el rincón de un quicio oscuro
con el Marqués de Bradomín.

Creo leer en estos versos una proximidad personal, que no se reducía a la discusión poética ni al espacio literario, como pudo ocurrir en la vinculación entre Rubén y

Juan Ramón. "Por caso de cerebración inconsciente, pensé en ti", "tengo la sensación de que siento y que vivo a su lado una vida más intensa y más dura"; es la misma cercanía que advertimos cuando Valle escribe a París la muerte de Alejandro Sawa o la noticia de que se ha casado y ya no frecuenta aquel mundo vacío que ambos recorrieron juntos.

> Rubén fue un reformador del castellano. Sus poesías son de una musicalidad que sorprende. Todas las palabras por él empleadas tienen el valor exacto y poseen una fuerza de expresión como jamás otro poeta ha conseguido imprimirles. Fue Rubén el genio. Y era hombre bueno. No conocía la envidia, ni el rencor, ni el sentido de la venganza,

y vuelve a contar la historia de Unamuno y las plumas y la reacción de Rubén que sobradamente confirma sus palabras: son declaraciones a un periódico cubano, hechas en 1921, cuando va por segunda vez a México. México y Rubén Darío son, sin duda, los dos núcleos sobre los que pivota su valoración –y su sentimiento– de lo americano, central en su poética, en su evolución ideológica, en su trayectoria personal. Al término del entierro de Max Estrella, Bradomín se da cuenta de que Rubén se ha apartado un poco, mientras él habla con los sepultureros, y está anotando unos versos en un sobre: este

detalle que parece nimio es quizá uno de los mayores homenajes que le hizo Valle a su amigo, el de percibir en él el fluido de la vida y el del poema como uno solo. Rubén murió en Nicaragua el 6 de febrero de 1916. Valle se entera de la noticia en El Gato Negro, se levanta en medio del café y recita en voz alta el "Responso a Verlaine" –"Padre y maestro mágico, liróforo celeste…"–. Forma parte del comité español para un homenaje a Darío que no llega a celebrarse, con él estaban Gómez Carrillo, Blanco Fombona y Amado Nervo, todos americanos. Cuando, pocos meses más tarde, viaja a París, en plena guerra, asiste a una velada en honor del amigo celebrada en la Sorbona y pide que le lleven a visitar los lugares de la ciudad en que vivió –la casa de la Rue d'Herchelle– o a los que solía acudir. También para él estaba acabando un mundo, pero iba a empezar otro quizá más vivo.

En 1930, el Ateneo presidido por Azaña, a quien Valle está muy próximo entonces, organiza un pequeño homenaje a Rubén Darío: España parece querer empezar a pagar algunas cuentas pendientes, aunque no le dio demasiado tiempo a hacerlo. Hay una foto en que se ve a Azaña, a Marañón, a Valle y a muchas personas más, en corro abierto, ante una mesa donde reposa una mascarilla de yeso con el rostro de Rubén; don Ramón, con larga barba blanca, la mira fijamente, con profunda tristeza que no llega a disimular.

16. *COMEDIAS BÁRBARAS*

Los estudios sobre la obra de Valle-Inclán tienden a distinguir un corte importante entre las *Sonatas* y las *Comedias bárbaras,* que representarían ya una etapa nueva en su trayectoria; sin embargo la *Sonata de Invierno* fecha su cierre el 31 de agosto de 1905, y *Águila de blasón,* la primera de las *Comedias* en ser publicada, aparece por entregas en la revista *España Nueva* a partir de septiembre de 1906. Parece, así, que el trabajo de escritura tiene una notable continuidad y que los cambios, más que suponer ruptura personal, proceden de la evolución interna del lenguaje, de lo que éste portaba ya en sí y va desplegando. No en vano, advertía yo antes que las *Sonatas* en la envoltura de su refinamiento aristocrático contenían un núcleo de violencia que se notaba a punto de estallar: aquí llega el estallido. Por otro lado, don Juan Manuel Montenegro ya aparecía con rasgos psicológicos similares en la *Sonata de Otoño,* la zona geográfica es la misma Tierra de Salnés, en torno a la imaginaria villa de Viana del Prior, y perviven numerosos elementos del relato de acción o de las atmósferas misteriosas de textos anteriores, por ejemplo el bandolero Juan Quinto –ya en *Jardín umbrío*– está vinculado al principio de la his-

toria. La obra de Valle empieza a dibujar un característico aspecto de red de recurrencias, trabada, abismada en capas de espesor.

En 1907, *Águila de blasón* aparece en libro y *Romance de lobos,* por entregas, en *El Mundo;* en libro se publicará al año siguiente, 1908. La producción literaria ha alcanzado una velocidad de crucero y muestra una insólita densidad de frutos. La tercera de las *Comedias bárbaras, Cara de plata,* no verá la luz hasta 1922, en plena época de los esperpentos; su lugar en la trilogía se sitúa al principio de ella: tras la interesante experiencia de relectura que supuso la *Sonata de Primavera,* el autor vuelve al mismo intento; sin embargo, el tiempo transcurrido justifica que el nuevo pórtico trate sobre todo de resaltar un proceso de cambio ideológico, sociopolítico, como más adelante se verá.

Las *Comedias* cuentan la historia de una casa hidalga del campo gallego, los Montenegro –cuya estirpe en la vida real estaba representada por la abuela y madrina del escritor–: el mayorazgo don Juan Manuel, su santa y abandonada esposa doña María, su ahijada y amante Sabelita, los cinco turbulentos hijos –pendencieros, borrachos, sacrílegos, criminales, sin nada que pueda salvarlos–, otras barraganas del patriarca, el bufón, numerosos criados... Es una sociedad arcaica, suspendida

en una intemporalidad de siglos, en la que domina el mal, una primitiva animalidad humana, regida por el sexo, el poder y la pulsión de muerte en estado bruto; pero, de nuevo, pese a lo *bárbaro* del escenario, una motivación elegiaca alienta en la escritura y va conduciéndola a un sobrecogedor sumidero de apocalipsis:

> He asistido al cambio –escribe Valle en 1921, en una carta a Rivas Cherif– de una sociedad de castas (los hidalgos que conocí de rapaz), y lo que vi ya no lo verá nadie. Soy el historiador de un mundo que acabó conmigo; ya nadie volverá a ver vinculeros y mayorazgos. Y en este mundo que yo presento de clérigos, mendigos, escribanos, putas y alcahuetas, lo mejor –con todos sus vicios– eran los hidalgos, lo desaparecido.

En el aire enrarecido de lo terminal, la violencia parece buscar su punto más alto, llevarse todo por delante. El intento de institucionalización jurídica representado por el escribano es arrancado de cuajo, y las únicas normas vigentes son las de la picaresca y la fuerza, la vibración sobrenatural del mundo y la defensa frente a ella de la superstición (el extraño bautizo de un feto, todavía en el vientre materno, para librarle del mal de ojo; la procesión nocturna de las ánimas, la Santa Compaña...), las turbas de mendigos, inválidos, enfermos y desarraigados que recorren campos y aldeas...

Aunque Valle se declare testigo de este orden de vida, su tenor nos parece inconfundiblemente medieval: ese clérigo que abre *Águila de blasón,* clamando: "Todas las noches vuestra carne se enciende con el fuego de la impureza" y amenazando con la muerte y el infierno, buscando hacer el miedo carne íntima de las gentes; medieval es la familiaridad con los sepulcros, los gusanos que recorren con detalle tremendista el cadáver de doña María; medieval, la salmódica lamentación en la cocina mientras se desgranan mazorcas de maíz, y la súbita infiltración en ella de una broma sexual, que no la interrumpe... Pero lo terminal de todo este mundo no sólo se refleja en esta caída al fondo de un pozo del tiempo, sino en el impulso alucinado, surrealista antes del surrealismo, que alimenta las imágenes más poderosas, como el sueño en que el niño Jesús se le hace presente a doña María: "El arco iris cubre el cielo y doce campanas negras doblan a muerto en la lejanía: Las doce campanas cuelgan como doce ahorcados, de las ramas de un árbol gigante". O la escena de la Santa Compaña, cuando al compás de un canto rítmico y grotesco, las brujas construyen durante toda la noche un puente para que un entierro pueda cruzar el río cuando amanezca: "Inmóvil, en la orilla opuesta, el entierro espera el puente para pasar".

“Mis espectáculos hunden sus raíces en la libre naturaleza y no en las cámaras cerradas del cerebro”, decía Artaud, y estas *Comedias bárbaras* son, sin duda, uno de los antecedentes más palmarios de su *teatro de la crueldad:* “Ha sido creado para devolver al teatro una concepción de la vida apasionada y convulsiva”; no en vano, Barrault, que mantuvo un largo diálogo con la dramaturgia artaudiana desde los años treinta, fue quien puso en escena *Divinas palabras* en su estreno parisino de 1963. “Crear Mitos”, quería Artaud, y Valle muestra en estas piezas su especial poder para alcanzar un estadio mítico de la mirada, cuya materia es un inconfundible lenguaje: crudeza naturalista, ritmo musical cuajado de recurrencias y motivos melódicos, nombres primarios del mundo. Se siente el discurso como objetivo, como si viniera desde fuera –no se sabe de dónde– a posarse en la boca de los personajes, que lo van completando entre todos; es una lengua coral, no es de nadie, sino de la vida: “Todos hermanos por parte de la tierra, que es nuestra madre”.

Ese tejido de armonía oscura y conmovedora –Montenegro con los mendigos en la playa o de camino, la servidumbre en la cocina...– salta en pedazos en el choque entre el padre y los hijos, con Saturno, Lear y Edipo al fondo, con una violencia que parece separar siempre a las distintas generaciones de una familia. Los hijos en

bloque matan al padre, pero también éste les odia a muerte a ellos: los vínculos paterno-filiales existen sólo en cuanto son pura dinamita. Y estas *Comedias*, vistas a la luz del hogar familiar del autor, parecen una vigorosa prolongación de muchas preguntas anteriores que nunca encontraran respuesta. Salvo el nihilismo: como en la *Sonata de Invierno*, la única fantasía de una posible cura de los males de la vida se halla en la desaparición de la especie, que no nazca ya nadie más:

> ¡Maldito había de estar el vientre de las mujeres como el vientre de las mulas! Los hijos sólo sirven para nos condenar, porque cada hijo es un pecador que damos al mundo.

Sin embargo, la fuerza que no cesa y que va sirviendo de nudo de articulación al desarrollo de las *Comedias* es el sexo, como sabía aquel predicador del principio. La vida se autodestruye así, cuando se desboca su energía. La escena de la violación de Liberata, junto al molino, con los perros mordiéndole las carnes desnudas según el modelo de las pequeñas tablas de Botticelli que guarda el Prado (el sueño de Nastasio degli Onesti, que contaba Boccaccio), es una de las más brutales de la obra de Valle, aunque la lleve a disgregarse en el chirrido de la lengua: conocidos ya los hijos de Montenegro, su retrato de miserables sin talla, el tono de la acotación –"el

primogénito siente con un numen profético el alma de los viejos versos que oyeron los héroes en las viejas lenguas"– incorpora un sarcasmo, que, sin quitar un ápice al horror de la escena, la sume en la irrealidad, en el juego borroso de espejos que no permite distinguir lo real de lo irreal. Es el mismo trabajo de desajuste irónico que se ejercía en las *Sonatas,* pero llevado al extremo: abre una hendidura en el centro del himno coral que atraviesa los campos, de esta épica inasumible de lo terminal. El ser dialogada la pieza, el oscilar continuamente entre la distancia de la acotación narrativa y la inarticulación del grito, contribuyen a presentar una vida que es pura parodia de sí misma: el abad que pide protección al demonio para poder llevar el Santísimo a un enfermo, el sacrílego que en medio de su arrebato exclama: "¡Tengo miedo de ser el Diablo!", el cobarde y sádico violador que actúa bajo la música de un canto heroico. Estos héroes se revelan deformes mucho antes de haberse asomado a los espejos cóncavos.

Y, sin embargo, hay un punto ciego en este trabajo de desajuste que conduce a la demolición, en esta apoteosis de los instintos que se autodestruyen. Ese punto ciego son las mujeres: doña María, Sabelita. Poseedoras de un intacto poder moral, que se eleva por encima del imperio de perversidad que las rodea, no obtendrán ninguna clase de compensación al menos en esta vida: el amor es

para ellas condena al sufrimiento y la servidumbre, y además esa condena se ejecuta desde su propia intimidad: su fidelidad apasionada al indigno amado no procede de ninguna obligación, sino de un hondo sentir. La ambivalencia de Valle se hace turbia entonces: su obra siempre toma partido por las víctimas, también por estas mujeres, como muestra su personalidad libre de culpa, redimida siempre por el ardor de la verdad; pero ese tomar partido no desemboca, queda fijo en el destino de víctimas, como si constituyera su naturaleza.

17. JOSEFINA BLANCO

El 24 de agosto de 1907 Ramón del Valle-Inclán se casa con Josefina Blanco, actriz, en la iglesia de San Sebastián, situada en la calle de Atocha; el templo conserva la sepultura de Lope de Vega y la imagen de la Virgen de la Novena, patrona de los cómicos. Él tiene casi cuarenta y un años y ella, al parecer, veintiocho. El padre de Valle tenía cuarenta y dos años cuando contrajo su segundo matrimonio, del que nació él, y su madre era quince años más joven. Su nueva esposa lleva el mismo nombre de pila que su abuela Montenegro.

Por Francisco Madrid, conocemos cierto tono de ternura y cuidado de aquellos días: "No encuentro calzado para Josefina... Es que sólo hay zapatos de siete leguas, del 35 o de niña, y mi Josefina tiene pies de muñeca". En una foto poco nítida de 1907, vemos a Josefina sentada, con la mano en la mejilla y el otro lado del rostro en sombra; tiene un rostro inteligente y abierto, atractivo, ojos penetrantes, su juventud es manifiesta. Es de suponer que Valle se hubiera fijado mucho en esos ojos, dada su predilección por ellos cuando evoca algún personaje femenino; es probable, casi seguro, que la dedicatoria de la *Sonata de Invierno* –"para unos

ojos tristes y aterciopelados"– fuera dirigida a Josefina. Valle y ella se habían conocido en 1898, con motivo de la representación de *La comida de las fieras* y debieron de coincidir, de vez en cuando, en los medios teatrales; pero ninguno de los dos manifestó ningún interés especial por el otro hasta 1905, en la época de ensayos de la compañía de García Ortega, de la que ella formaba parte, con vistas al estreno de *El Marqués de Bradomín*. Fue durante una reunión de gente del teatro en casa de Ceferino Palencia y María Tubau. Hay un texto muy singular de Josefina Blanco que relata el encuentro: procede de unas *Memorias* que nunca se han dado a conocer salvo estos párrafos, aparecidos en *Crónica* el 12 de enero de 1936, dentro de la avalancha de publicaciones que sucedieron a la muerte de Valle: "¿Y *Alma soñadora* no ha venido aún?", pregunta ella al principio, le dan un pisotón para avisarla y se da cuenta de que el personaje, "un hombre sin edad", estaba allí cerca. No puede extrañar que él fuera tema de conversación ni que tuviera apodos, aunque éste en concreto resulta amable y todo sugiere un interés por parte de ella, impreciso todavía. Viene luego la descripción:

> Primero, una mano: una mano exangüe, casi traslúcida, casi espectral, de dedos largos, de uñas pulidas y puntiagudas. Aquella mano se apoyaba sobre el pecho, prendidos dos dedos en la abertura del chaleco;

> luego, la barba negrísima, un poco rala sobre las mejillas, un poco en punta, como para caracterizar a Mefistófeles en ópera; luego, la boca, de labios finos y pálidos ligeramente movidos por un tic nervioso; una boca larga, entreabierta, anhelante, de corte mefistofélico también, casi oculta por el mostacho enhiesto, fanfarrón; nariz prominente, cyranesca, sobre la que cabalgaban unos quevedos con gruesa armadura de carey, de donde pendía una cinta de seda negra, ancha de un dedo, que se ocultaba en un botón del chaleco. Y, tras los quevedos, los ojos tristes, dulcísimos, maravillosos, cargados de melancolía, como si hubieran contemplado todos los dolores del mundo y para todos tuvieran una mirada de piedad, de comprensión, de consuelo. Sobre los quevedos, las cejas pobladísimas, duras, casi crueles, ensombrecían los dulces ojos. Por fin, la frente ancha, bombeada, encuadrada por aquella melena negra, exorbitante, de cabellos fuertes, desmesuradamente largos, tocando en los hombros. Era el rasgo más característico del extraño desconocido, que inmóvil, hierático, permanecía en el hueco del balcón, como un santo en su hornacina, con la mirada perdida tras los gruesos quevedos.

Es, sin ninguna duda, la mejor descripción que existe de Valle, nos da una medida de la agudeza, la capacidad de combinar reflexión y matiz, el talento para introducir un leve impulso narrativo en el cuadro estático: una medida de la altura de la observadora. Conocemos ya a este personaje, pero vamos reencontrando con precisión

sus rasgos: suspendido en el límite de la irrealidad, la barba parece un disfraz de ópera, lo diabólico es pantalla para salir al mundo; aunque lleva gafas, no habíamos reparado en que debe de ver bastante mal (son "gruesos" los cristales) y atribuimos la tristeza a una mirada de miope, despistada, que transmite lejanía hacia ese entorno que enseguida se va haciendo borroso; hay un vaivén en las sensaciones, en los juicios que el rostro provoca: mefistofélico, fanfarrón, dulcísimos, casi crueles... El final indica el modo en que Valle se comporta en la reunión mundana: abstraído, rígido, aparentando indiferencia, defendiéndose con ella, no dando ningún paso hacia nadie que no haya tomado antes la iniciativa..., la dureza y el desamparo del tímido y soberbio. Llama la atención que ella le califique de "extraño desconocido", cuando al principio estaba preguntando por él: la extrañeza permanece, pues, mucho más allá del primer contacto.

Se cruzan los ojos de los dos, sólo un momento, y ésa será una mirada definitiva, aunque no tiene efectos inmediatos. A él le hablan, se incorpora a un corrillo. Ella sigue especulando sobre el personaje, cambia el tono: recuerda un cuadro quizá de Muñoz Degraín que representaba a Cristo andando sobre las aguas, a él era a quien se parecía. Igual que en los libros de Valle, el protagonista recorre el espacio entre el satanismo y la santidad

como si todo fuera un *continuum*, y el peso y las proporciones de lo uno y lo otro dependieran de quien mira, estuvieran ahí autónomos, disponibles.

Ocurría a mediados de 1905; el noviazgo se formaliza al año siguiente: los dos van en la gira de la compañía de Ricardo Calvo –aquel amigo que financió la edición de la *Sonata de Otoño*–, ella para su trabajo habitual, él como director artístico. Valle se suma a partir de ahora a estos viajes, cambia de vida: "Ante todo le diré que me he casado –escribe a Rubén Darío–, y que falto de Madrid desde hace seis meses. Nada sé de aquella gente y a fe que no lo siento". Acompaña también a las compañías de García Ortega y de María Guerrero; la contrapartida es comprobar de cerca el estado del teatro español, padecer los repertorios, los públicos, las puestas en escena.

De ahí procede el primer y célebre incidente. La compañía de Ricardo Calvo representaba en Las Palmas *El gran galeoto*, de Echegaray; era diciembre de 1906. Valle encierra a Josefina en una habitación para impedir que salga a escena. Según unos, se debía a sus criterios sobre la indignidad y falta de calidad de la obra; según otros, se trataba de un problema económico, la exigencia de que le pagaran a ella la última nómina aún pendiente. Ante la reacción irritada del público por el retraso, intervie-

nen la policía y el Delegado gubernativo, que fuerzan la puerta, detienen a Valle y lo ponen a disposición judicial. Es obvio que algo chirría en su conducta: el escándalo es típico del personaje-Valle, pero ahora hay otra persona interpuesta, tal vez utilizada como instrumento. Josefina Blanco era una actriz conocida en el ambiente madrileño, famosa por su voz melódica y por su inteligencia. No llevaba la vida liberal que a menudo se asociaba al medio escénico, sino que no le gustaba salir de casa y alardeaba de su acendrado catolicismo. El acoplamiento de la pareja tuvo que ser difícil, sobre todo cuando empezaron a pasar más tiempo en Madrid: ella quería recogerse después del trabajo, para él terminaba entonces la jornada de escritura y empezaba el horario de las tertulias. Lo cierto es que ese encaje se logró de la manera más convencional: renunciando ella a los pocos años a su trabajo de actriz, dedicándose a la casa y asumiendo un papel voluntariamente secundario; en esa postura, va implicado también el silencio incluso para hacerla expresa. Así, en una entrevista para la revista *Estampa,* en noviembre de 1928; se había hecho de noche, y el ama de casa acudió a encender la luz:

> La esposa de Valle es Josefina Blanco, actriz antes de su matrimonio en la compañía de María Guerrero, como todo el mundo sabe. Josefina era una admira-

ble intérprete de nuestro teatro clásico. Su recuerdo está vivo en la escena española.
–No, no hable usted de mí, se lo ruego –me dice atajando mis preguntas–. Yo soy una mujer insignificante, oscura, que vivo feliz en mi hogar, entregada al culto de mi marido y de mis hijos y no quiero salir de ahí.
–El interés que despierta la gran figura literaria de su esposo se contagia a todo lo que está cerca de él. Usted en primer término.
–Yo no cuento, yo no quiero contar. Estoy encantada con mi papel –dice dulcificando la negativa con una sonrisa.
–Una sola pregunta: ¿guarda usted un buen recuerdo de su carrera teatral?
–Me sirvió para conocer a mi marido.
La entrevista ha terminado.

Impresiona el contraste entre estas frases y la penetración del anterior retrato debido a su mano; también es notoria la ansiedad, angustia casi, con que quiere disuadir de toda pregunta, de toda palabra, como si la moviera el temor. Por un momento, disuena ese término: "mi papel", la hipérbole de "entregada al culto". Pero al periodista nada de esto le extraña: es un modelo de abnegado sacrificio por el marido admirado, una historia ejemplar, natural.

El impulso que había recibido la escritura de Valle, con la frenética producción de que hablaba más arriba, se de-

be en buena parte al matrimonio: parece operarse una concentración de energía, toda la disponible entre las dos personas se invierte en el trabajo de él. La mayor comodidad de la vivienda, que alguien se ocupara por él de los detalles cotidianos, se sumó a una nueva organización más metódica, de la que en buena parte se hizo cargo Josefina. Se convirtió en ayudante, correctora, agente, parte activa del proyecto de escritura Valle-Inclán. Manuel Alberca es el único biógrafo que dedica un espacio amplio a esta relación conyugal, exprimiendo los escasos datos que se tienen; es él quien se demora en describir el nuevo sistema de trabajo.

Aunque es cierto que el ritmo de trabajo de Valle había tenido ya una inflexión perceptible en la rápida sucesión de las cuatro *Sonatas*, al comenzar el noviazgo, Josefina impuso un plan para que Valle trabajara con más método y sacara mejor resultado práctico de sus ideas: le entregaba cada día diez cuartillas que él debía devolverle al día siguiente escritas; si no cumplía, dejaba de hablarle. Más tarde, cuando ya convivían, la colaboración se estrechó: él iba escribiendo cada vez más deprisa, despreocupado de la letra, y era ella quien se encargaba de hacer los textos legibles y de enviarlos a la imprenta. Es proverbial el proceso de escritura de *Romance de lobos*, muy poco después de la boda; cito a Alberca:

> ... Era la obra preferida de ella entre las de su marido. La escribió en veinte días, en una suerte de rapto delirante y a un ritmo febril, pues había comprometido la obra con el diario *El Mundo*, que la iba publicando por entregas. Encerrado y aislado en una habitación de su casa con las ventanas y contraventanas cerradas, sin saber cuándo era de día o de noche, sin apenas comer ni dormir y con escasas pausas para airearse en los cafés, Valle escribía en cuartillas numeradas previamente y, según las llenaba, las arrojaba al suelo. Josefina las recogía, las ponía en escritura legible y las entregaba en la redacción del periódico.

Hay algo –"las arrojaba al suelo"– de *Romance de lobos* en este relato. No deja de ser chocante que escriba precisamente esa obra en el contexto del matrimonio reciente y de este trabajo en común: la violencia y la servidumbre, las maldiciones contra el tener hijos...

Valle se cortó el pelo, casi rapado, aunque dejó crecer su barba. Vivieron primero en la calle de Santa Engracia, en una casa mucho más confortable que todas las anteriores que había tenido en Madrid. Los periodistas que acuden a hacer entrevistas a los sucesivos domicilios, hablan de la combinación entre pintura moderna e ingenuos retablos populares, de un *Descendimiento* que cuelga solitario sobre la cama conyugal... La reacción que en 1915 tiene el periodista de *Por esos mundos* res-

pecto a la casa, entonces la de Francisco de Rojas, 5, obliga a pensar en el tiempo transcurrido, en el curso de la vida:

> El cuarto es alegre, soleado, limpio, aristocrático, envidiable para los que vivimos en casas lóbregas, ruidosas, plebeyas, antihigiénicas, humildes...

Pese a las nihilistas llamadas en contra de tener descendencia, el matrimonio tuvo seis hijos, exactamente los mismos que había tenido el padre de Valle con su segunda esposa, su madre. Muy pronto nació la hija mayor, Concha. Hubo un largo paréntesis hasta un segundo hijo, Joaquín María; al morir éste con seis meses, la distancia entre las edades se alargó; los otros cuatro llegaron muy seguidos: Carlos en 1917, cuando Valle tenía cincuenta y un años; luego María de la Encarnación, llamada *Mariquiña*, y Jaime; por fin, la pequeña, María Antonia, nació en 1923, cuando el padre-abuelo cumplía ya cincuenta y siete años. Es muy conocida una foto suya con los cuatro pequeños (hacia 1929), que se enroscan en torno a él en un sillón, componiendo una imagen vital y simpática que desborda la obvia pose. Hay otra foto de los cinco que no suele reproducirse tanto, quizá de una época similar o un poco posterior, a juzgar por la edad de los niños: están desmañadamente en fila en un sofá, dos sentados y tres de pie, la pequeña

encima del asiento, Valle parece peor de salud, demacrado y cansado, los niños están tristes, menos Mariquiña, con los ojos perdidos; todos parecen más pobres. La casa fue famosa por el guirigay que armaban los niños, por su libertad sociable y simpática o por su indecorosa falta de disciplina, según el criterio del observador. Pío Baroja se declaraba asustado porque uno de ellos le dijo durante una visita: "Ese matrimonio con el que estoy viviendo...".

Realmente produce asombro una foto de Josefina Blanco –también aparece en ella Valle, pero con su imagen habitual–, tomada en Buenos Aires en 1910, sólo tres años más tarde de la foto que he comentado antes. Ha engordado mucho, tiene ahora cara de luna, un poco mofletuda incluso, los ojos caen sobre las mejillas, el cabello parece muerto, sin salud. Un deterioro espectacular. Es cierto que hay otra foto algo posterior, a juzgar por la edad de la niña mayor, Concha; ésta, sentada en las rodillas de su padre, y él en la esquina de un sofá, con buen semblante, aparenta ser más joven; Josefina posa de pie, detrás de ambos, con una mano en el respaldo y la otra sobre el codo de su hija; lleva una camisa clara, luminosa y una gargantilla que le favorece, tiene mucha vida dentro, ha recuperado la personalidad de sus ojeras y mira abiertamente hacia delante. Hay rachas en la vi-

da, quizá cuando se sacó la foto de Buenos Aires estaba en medio del enredo laboral y de relaciones que ocurrió allí con la compañía de García Ortega, llena de preocupación; no obstante, el cambio –el deterioro– es demasiado rápido, fuerte, duro.

En adelante, es inevitable decir lo mismo que respecto a la madre de Valle: silencio, nada. Hasta Alberca reconoce que no podrá volver a ocuparse de Josefina Blanco en el resto de su biografía: no hay materiales, ni datos. Ni siquiera de la obra pueden extraerse ni suponerse.

18. LAS MUJERES

Ha de ser por fuerza relevante que, entre el aluvión de anécdotas sobre Valle, no existan apenas las referidas a relaciones sentimentales; en aquella ciudad no desbordada todavía de tamaño, en aquel mundo de chismorreo continuo, donde él era una figura pintoresca, bien conocida y que había tenido que cosechar rencores con su palabra incisiva, no es probable que fuera fácil vivir de incógnito una historia amorosa. La falta de datos parece significar por sí misma.

Él, que había declarado en una entrevista que los figurines iluminados de las revistas de modas fueron su modelo infantil de mujer, en claro rechazo de la vida rural que le rodeaba, se acoge sin embargo a tópicos del romanticismo más erosionado cuando alude de pasada en su escritura a hipotéticas frustraciones sentimentales: al principio de "La Niña Chole", justifica el viaje a México por el reciente fin de un amor, y en el texto reelaborado de la *Sonata de Estío* apostilla: "Quería olvidar unos amores desgraciados, y pensé recorrer el mundo en romántica peregrinación". Una mujer llamada Lilí, de quien Bradomín no relata nada, salvo el recuerdo de sus ojos, había sido la protagonista de esa decepción; se ha

visto en ella el reflejo de "Octavia Santino" –personaje de *Femeninas*, de *Cenizas*, de una fragmentaria novela inacabada e inédita–, que a su vez sería trasunto de un episodio real en la etapa compostelana de Valle; se arriesgan nombres de rivales que se habrían interpuesto, se achaca a la madre de ella una cerrada prohibición...

De los diez años transcurridos en Madrid, hasta el comienzo del noviazgo con Josefina Blanco, sólo ha subsistido la extraña historia de Dora, con variantes notables como siempre ocurre; así la recuerda Ricardo Baroja:

> Al Café Madrid iba una modelo muy guapa, llamada Dora, que era una amiga de todos. Aquella chica no tenía más que una afición rara: la de fregar. Como sabía que Valle-Inclán vivía solo, pensó que debía haber en su casa mucho lugar donde explayar sus aficiones y se presentó allí dispuesta a fregotearlo todo. Pero Valle-Inclán se enamoró de ella y no hacía más que contárselo. La Dora no le hizo nunca caso, y un día riñeron y no volvió por la casa. Un día la encontramos frente a Fornos. Valle-Inclán empezó a vociferar: "¡Mendiga indecente, que me has robado los cubiertos de plata que tenía yo en casa!".

Las variantes coinciden en el esquema de la historia, alguna indica que Valle, en vez de "contarle" su amor, intentó propasarse. Conocemos ya la sordidez del ambiente de la época y también la violencia descontrolada

del personaje, pero –por encima de la pintoresca afición de Dora– todo el asunto pone de relieve un intenso grado de soledad y de ansiedad, y una notable torpeza en el campo de las relaciones personales, las que no pasan por los papeles establecidos de la tertulia.

Poco más nos queda de esta vida tan poco semejante a la de Bradomín. Un episodio que cuenta Concha Lagos, cuando, tras tenderle en broma una trampa Anselmo Miguel Nieto, Valle se pone a narrar una aventura completamente inventada:

> En una pausa de la conversación, Anselmo me dio con el codo, como advirtiéndome. Luego, fingiendo acordarse de pronto:
> –Oye, Valle, ¿qué fue de aquella chica estupenda que estuvo tan interesada por ti?
> Valle quedó unos instantes perplejo. Había inventado tantas historias que no sabía concretamente a cuál podía referirse.
> Anselmo le ayudó con otra fantasía.
> –Sí, aquella que no te dejaba a sol ni a sombra, la que tenía aire de princesa italiana...
> Valle creaba al momento sobre la marcha, la nueva historia a la que no le faltaban adornos ni detalles.

Surge la duda de si ese tipo de relatos sería frecuente: la estructura del episodio lo exige para que la broma funcione; pero parece insólito que no se haya conservado ninguno más, cuando sí tenemos otros, de variada índo-

le, mucho menos significativos. La narradora lo utiliza para satirizar como celosa sin causa a Josefina Blanco, tal vez la intención decida el carácter de lo narrado. Sobre una italiana también es la única historia que circuló algo más, quién sabe con qué fundamento. Habría sucedido en los últimos años de la vida de Valle, ya divorciado, muy enfermo, cuando residía en Roma; se habría comprado un coche de segunda mano para perseguir por el mapa de Italia a una joven rica que no le hacía ningún caso. Es todo.

La obra de Valle-Inclán hace del sexo uno de sus centros de energía, de las *Sonatas* a *El ruedo ibérico:* aparece vinculado a la muerte, a la violencia, a las ciénagas familiares, al poder social, y se constituye como espacio en que todos esos núcleos alcanzan intensa fuerza expresiva. Pero, más allá de las elaboraciones teatrales y retóricas de Bradomín para revestir sus historias, no aparecen en toda esta obra relaciones amorosas, salvo cuando –son escasas excepciones– se componen como pastiche de un cuento de hadas *(Farsa infantil de la cabeza del dragón)* o se trasladan a una zona límite, asediada ya por lo grotesco, desorbitada: el arrebato necrófilo del marido ante el cadáver amortajado en *La rosa de papel,* o la extraña pareja que componen –en *El resplandor de la hoguera*– Roquito, el antiguo delator y sacristán, aho-

ra loco heroico e iluminado, y la mendiga espía, reciente viuda de guerra, Josepa la de Arguiña, figuras conmovedoras, verdaderas anticipaciones beckettianas, capaces de arañar vida y amor donde parece imposible encontrarlo.

Por lo demás, el amor es en la escritura de Valle algo que sienten ciertas mujeres y que –como he recogido– las condena al sufrimiento y la servidumbre, es decir, opera como coartada de una dominación despótica masculina, incluso cuando aparece cifrado en los viejos códigos corteses: Lucía Etxebarría y Sonia Núñez observan en este sentido la asociación entre mujeres y blancura que caracteriza el mundo de las *Sonatas,* correlato quizá, en el mundo decadente, de la *santidad* de Adega. Así, los hombres se baten en duelo cuando deben defender su dignidad: "Las mujeres no se baten, pero se sacrifican", se lee en *El Marqués de Bradomín.*

Los componentes que integran una sólida y tradicional ideología machista o patriarcal están diseminados por los distintos libros. En *Voces de gesta* aprendemos que "sólo a la mujer / el tiempo hace ultraje". En *La cabeza del dragón* se nos dejan claros el desprecio y la ignorancia acerca del funcionamiento del sistema social que tienen todas las mujeres, sean "reinas o verduleras", pues consideran que lo más importante y difícil es gobernar una casa. En *Divinas palabras* se nos cuenta que la mu-

jer y el hombre no están afectados por las mismas normas sociales y morales en materia sexual y ello se pone en boca de "una moza", una joven del pueblo, quien –cuando sorprenden a Mari-Gaila y Séptimo Miau haciendo el amor en el campo– propone respecto a él: "Que se vaya libre. El hombre hace lo suyo propio. En las mujeres está el miramiento".

La escritura de Valle es –insisto– un haz de hablas, un retablo de discursos vivos y contradictorios; hemos visto cómo en el desajuste entre hablas y discursos reside uno de sus medios más demoledores para penetrar en las entrañas de la realidad. Pero, en este caso, resulta más difícil advertir ironía cuando las declaraciones personales del autor son inequívocas:

> –¿Y qué porvenir le asigna, don Ramón, a las mujeres en la nueva España?
> –¡Pero hombre! ¡Qué cosas! ¡Las mujeres! A las pobres se las puede hacer únicamente la justicia de la conocida frase de Schopenhauer. ¡Y ahora ya ni siquiera tienen los cabellos largos! En la presente civilización –sentencia, dogmático, Valle-Inclán– no tienen que hacer nada las mujeres.

En "La Generala", de *Femeninas,* la protagonista es una joven natural y libre, con "unas ideas sobre la emancipación femenina" que obligarían a la soltería universal si no fuese por su gracia al exponerlas. Schopenhauer:

cabellos largos, ideas cortas. El horizonte ideológico de una época explica las limitaciones de un pensamiento, pues alcanzar a ver al otro lado de él resulta casi vedado incluso para las grandes inteligencias; un análisis de la historia brinda ejemplos constantes desde el esclavismo a la actualidad. Pero Valle responde al periodista ya avanzado 1931, cuando el debate sobre los derechos de las mujeres está sobre la mesa y no falta demasiado para que se les reconozca el derecho al voto, es decir, que el sufragio sea *universal* no sólo de nombre. Su postura está claramente definida y proyecta inevitable sombra sobre muchas zonas de sus libros.

Sin embargo, la receptividad de Valle a los lenguajes sociales abre algunas grietas en esta concepción suya o, como suele ocurrir, el texto sabe más que su autor. En *Luces de bohemia* se limita a hacerse eco de que el problema está planteado, sin pronunciarse al respecto ("–Y qué nos cuenta usted de esos marimachos que llaman sufragistas. –Que no todas son marimachos"); pero, más adelante, cuando fragmentariamente se describe la manifestación obrera una acotación nos indica que las mujeres se están incorporando a la lucha de clases, junto a los hombres: "Entran en la taberna obreros golfantes –blusa, bufanda y alpargata–, y mujeres encendidas de arañada greña".

Hay un pasaje en *La cabeza del dragón* donde incluso se hace sátira de la concepción tradicional acerca de la

mujer mediante el sistema irónico de los textos que se desautorizan a sí mismos, pues es Esplandián –un matón grosero y torpe, ridiculizado por el protagonista Verdemar– quien se hace portavoz de tales concepciones: "Tú eres mía, según la Epístola de San Pablo", "la mujer debe obediencia al marido, y si lo olvidas, he de recordártelo, no por mí, sino por la devoción que tengo al Santo Apóstol San Pablo". Las ideas tradicionales son católicas, y aquí no sólo se aprecia anticlericalismo, como en otras muchas ocasiones, sino confrontación con la Iglesia en materia de moral y de regulación de la vida cotidiana.

En la misma *Farsa infantil de la cabeza del dragón* (1914), donde la forma naïf está surcada por una variada gama de opiniones sobre la actualidad, aparecen dos de los rasgos característicos de la situación padecida por las mujeres que quizá estén más presentes en la obra de Valle: la violencia cotidiana de los malos tratos y la entrega de la doncella al dragón como simbolismo ritual de violación.

El mismo Esplandián descarga su bravuconería sobre Geroma, quien le dice a Verdemar: "Vos no sabéis, señor, el genio de este hombre cuando está herido. ¿Veis mis carnes tan blancas? Serán de negro terciopelo mañana". También Séptimo Miau, que al principio de *Di-*

vinas palabras todavía se llama Lucero, pega a Poca Pena y la deja abandonada con el hijo de ambos, de quien no quiere saber nada. El caso más arquetípico y subrayado de violencia machista es el de Inda y Sofi, a bordo del *Omega*, en *Baza de espadas*, historia que luego se reelabora –casi con los mismos personajes– en *El trueno dorado*. Pese a que en el debate que actualmente se mantiene en España se contempla a veces como posible causa de la violencia contra las mujeres su creciente emancipación y las nuevas leyes democráticas, como la del divorcio, los textos de Valle –como muchos otros a lo largo de la literatura– confirman que se trata de un fenómeno mucho más amplio, estructural, propio de una determinada organización de la sociedad y de una concepción ideológica de la pareja. Ello es más evidente cuando la reacción de los testigos ante estas brutalidades resulta tibia y ambigua, incluso el propio personaje de Bakunin trata de resolverlo diciendo a los protagonistas que se den un beso y se reconcilien; sólo el anarquista Salvoechea se atreve a enfrentarse, con espíritu paternalista y filantrópico, lleno por otro lado de valentía, movido por la creencia de que todos los seres tienen derecho a ser libres y decidir por sí mismos.

Estructural es también la violación: en *Voces de gesta* aparece como primitivo instrumento de una política demográfica que estaría entre las motivaciones ancestrales

de la guerra. En la *Sonata de invierno* esta asociación con la guerra es ideológica, como parte de un sistema de valores regido por la violencia, el militarismo y la coartada de un honor que no es sino desnudo poder. En *Flor de santidad* o *Águila de blasón* no hay ya coartadas, sino pura violencia del deseo masculino, basado en la fuerza, la jerarquía social o el engaño.

Dentro del sistema de desajuste de los discursos, las sensaciones son contradictorias, como ya he ido señalando, aunque siempre mantienen notable ambivalencia. En la ambivalencia cabe también un esbozo de crítica de los valores tradicionales: Ginebra, violada al principio de *Voces de gesta* (1911), consigue venganza años después, cuando reencuentra al agresor, lo mata y lo decapita; se venga ella por sí misma, nueva Judith, pero ese elemento queda en un relativo segundo plano, pues ella lo ideologiza, llevando la cabeza en un saco y buscando a su rey Carlino para entregársela como ofrenda de lealtad, es decir, convierte su acción en parte de una causa, distanciando el origen sexual y de género de la historia. En *Cuento de abril* (1910) el análisis resulta más claro: un infante castellano visita a una princesa provenzal, con el deseo de establecer un compromiso de matrimonio con ella; pero, mientras la princesa tiene una mentalidad libre, de goce de la vida, y no ve, por ejemplo, en el be-

so de un trovador a quien las damas de la corte le han gastado una broma, sino puro juego, el infante dramatiza todas las situaciones en virtud de un rígido código de honor. No cabe duda esta vez del signo de la obra: el castellano es tosco, primitivo, carece de cualquier sensibilidad, no conoce sino la fuerza bruta, su machismo es también militarismo y violencia pura, sumisión a una opresiva moral católica:

> Mi corazón se humilla
> viendo que más te inflama
> el cabalgar con sangre hasta la silla,
> que llevar a tu dama cerca del corazón.
> [...]
> Eres como un guerrero que bárbaro y desnudo
> no supiese más música
> que el golpe de la maza en el escudo.

Cuando avance la trayectoria de Valle, esta reflexión le llevará al análisis de uno de los núcleos fundamentales de la ideología tradicional española: el honor, que –para él– es propio de Castilla, pero no de la periferia, mucho más libre en sus ideas sobre estos asuntos. El análisis comprende una visión histórica del problema: del código bíblico y barroco, calderoniano, del honor, al desarrollo moderno de este tópico como forma descarada de poder y privilegio masculino, tal como aparece en la

teoría del brutal Inda sobre los componentes necesarios para que una historia de adulterio femenino sea realmente *de cuernos:* que medie engaño, que la mujer se divierta y disfrute, que haga al hombre de menos.

Los cuernos de don Friolera incorpora a su estructura la confrontación entre discursos: así, en el epílogo, a través de un romance de ciegos, se expondría la idea tradicional-popular del honor y su venganza, como una pervivencia primitiva completamente asumida por la vida moderna y sus valores: el marido ofendido se venga a hachazos y eso le da el ascenso social y la fama mediática:

> El Rey le elige ayudante,
> la Reina le da una banda,
> la Infanta doña Isabel
> un alfiler de corbata,
> y dan a luz su retrato
> las Revistas Ilustradas.

El organismo social entero está implicado. Así, el discurso vigente –ya en el texto del esperpento propiamente dicho– se pone en boca del ejército, haciendo indistintos los valores militares y los de la moral sexual: "En el cuerpo de Carabineros no hay cabrones", "el oficial pundonoroso jamás perdona a la esposa adúltera", "a la mujer que sale mala, pena capital"... y, sin embargo, según la práctica consuetudinaria de la doble moral,

la mujer del jefe le engaña abiertamente o nadie se preocupa de perseguir el soborno de los carabineros por los contrabandistas, pues en nada parece afectar a la moral del Cuerpo.

La sátira del discurso viene dada por la sátira de sus portavoces. Pero, además, dentro de su fantasmagoría de personaje esperpéntico, el propio Friolera debate consigo mismo, y con cierta reiteración, sobre el carácter del rígido código del honor. Su grotesco monólogo al recibir un anónimo que le informa de la aventura de su mujer va metiendo vertiginosamente en una batidora las normas aprendidas, las dudas sobre la verdad de la historia, el recuerdo de su vieja historia de amor conyugal, la preferencia por guardar las formas pidiendo un traslado en vez de la sangre, el recuerdo de otros casos conocidos, la tentación de no darse por enterado... Así, Friolera no se manifiesta como seguidor convencido del código calderoniano y, más bien, parecen prevalecer en él los impulsos y los miedos que le inducen a eludirlo. Pero, como ha señalado Hormigón: "Todo el repertorio de mitos en los que su existencia se apoya, le sale al paso, lo estruja, le obliga. Aunque él quisiera tener otra conducta, el medio se lo impide". Y, en efecto, es la burocracia militar la que le impone el temido código como una orden.

La misma reacción de dudas y vacilaciones la tiene en *Divinas palabras* Pedro Gailo, que ya llevaba tiempo ha-

ciéndose el despistado –en realidad, porque lo que hiciera Mari-Gaila no afectaba a su vida en nada, le daba igual–, cuando la relación entre su mujer y Séptimo Miau se hace ya evidente. El mismo monólogo, parecidas dudas; pero cambia el desenlace. Quizá sacudido por los excesos de la violencia colectiva –Mari-Gaila transportada desnuda en un carro de heno, entre la rechifla y las vejaciones generales–, reacciona como él mismo no preveía, movido por una especie de inspiración; las palabras evangélicas aquellas de "quien esté libre de pecado, tire la primera piedra", dichas en enigmático latín, actúan como un conjuro de liberación, que se siente como elogio de la vida y de la tolerancia, como renuncia a la mítica y opresiva defensa de la honra.

En la parte central de *Don Friolera,* cuando aún no ha dictado sentencia la jerarquía, leves grietas dejan entrever la existencia de otras ideas, de otras fórmulas para conducir la institución conyugal: "Si dudas de mi inocencia, si me repudias de esposa, que sea de una manera decente y sin escándalo", le pide doña Loreta a su marido. Y una conversación del teniente con un mozo de café va algo más allá:

> –En España vivimos muy atrasados. Somos víctimas del clero. No se inculca la filosofía en los matrimonios, como se hace en otros países.
> –¿Te refieres a la ley del divorcio?
> –¡Ya nos hemos entendido!

Pero quizá ningún personaje femenino de la obra de Valle llegue a liberarse de una opresión ejercida desde tantos frentes, arraigada a tal extremo. Currita Jiménez, "la Generala", y doña Pepita, la mujer del jefe de los carabineros, son personajes esperpénticos y superficiales con los que se pretende lanzar una pulla contra el ejército y satirizar un estado general de falsedad y corrupción. Otras mujeres, como Augusta, suponen sólo un modelo de liberación sexual y de reivindicación de un derecho al placer en la medida en que se hace abstracción de las condiciones reales de vida en la sociedad.

Quizá sólo aparece una postura de independencia de las mujeres, con capacidad de decisión, juicio propio, personalidad para imponerse a sus circunstancias, en algunos personajes de la obra posterior a 1920 que comparten la condición de hijas de los protagonistas. En *Luces de bohemia,* la hija de Max, Claudinita, con mucho temperamento y decisión crítica, se enfrenta a don Latino denunciándolo, no está dispuesta a dejarse engañar ni manipular, ni tampoco a resignarse con su situación. En *Divinas palabras,* Simoniña, la hija de los Gailos, desempeña un papel decisivo durante las vacilaciones de su padre, negándose a tomarle en serio y tratándole como un borracho y, a la vez, socavando la firmeza de los argumentos sanguinarios; su postura se hace fuerte de acuerdo con la única norma de sus propios intereses,

desechadas moral y apariencias; no se inmuta por las sugerencias incestuosas de Pedro Gailo, indiferente a su angustia hasta el umbral del cinismo, y no duda en ningún momento en asumir el poder familiar: "Si quiere mujer, ha de hallarla, que no es tan viejo ni tan cativo. Usted busque el amigarse fuera de casa, que otra a gobernar, aquí no entra". Por fin, la Sini, *la hija del capitán*, representa la desfachatez más extrema en un medio que es íntegramente inmoral: ella se impone a todos porque es la más consecuente en su absoluta inmoralidad y, con tal firmeza, consigue entera autonomía para su vida, rompiendo con la explotación a que estaba siendo sometida por su padre y sus compinches de la cúpula militar. Quizá sea una forma de mirar a una juventud que empieza a crecer en el país, jóvenes mujeres con ideas propias y capacidad de asumir una autonomía existencial. Es irónico índice de la intuición de Valle que su hija mayor, Concha, se casara joven, a poco de cumplir los veinte años, con un profesor apellidado Toledano, sin contar con el permiso de sus padres y enfrentándose a ellos; quizá en su hipotética personalidad de adolescente precoz vio su padre el modelo de estos notables personajes de hijas.

Ironía muestra también Noël Valis cuando lee la fantástica genealogía de su linaje que don Juan Manuel Montenegro le explica a Bradomín en la *Sonata de Otoño:*

> Don Roldán ya sabéis que no murió en Roncesvalles, como dicen las Historias. [...] Don Roldán pudo salvarse, y en una barca llegó hasta la isla de Sálvora. Atraído por una sirena naufragó en aquella playa, y tuvo de la sirena un hijo, que por serlo de don Roldán se llamó Padín, y viene a ser lo mismo que Paladín. Ahí tienes por qué una sirena abraza y sostiene tu escudo en la iglesia de Lantañón.

Y el comentario de Valis puede servir como cierre a todo este capítulo, a su problemático "horizonte de expectativas", sus regresiones:

> Para establecer sus pretensiones de prioridad masculina –don Roldán como creador del linaje de Bradomín– se minimiza la presencia femenina en esta gran empresa al dejarla anónima y subhumana. Por otra parte, esta unión milagrosa con una sirena, típica de los mitos de génesis en sus configuraciones, mientras legitima el linaje mediante los extraordinarios poderes masculinos implicados en tal acto, también refuerza los nexos entre lo femenino y lo suprahumano. Dicho de otro modo, la *verdadera* fuente detrás de la *mystique* de Bradomín es la mujer como mito. Así la familia y el arte de contar cuentos emergen uno del otro como emanaciones de lo femenino. Narrar es familia. La familia es narrar.

19. CRISIS DE MADUREZ

La década de los diez –especialmente entre 1912 y 1919– constituye, vista con la perspectiva del tiempo, una época de conmoción muy profunda para Valle-Inclán. A mitad de la década va a cumplir cincuenta años y de esta crisis de madurez se van a derivar cambios de envergadura, tan productivos para su trayectoria vital y para su obra, que casi podría considerarse el origen de una segunda vida. Pero sin idealizar: hay un enorme dolor en estos años, concentrado y múltiple, que hasta el fin va a tener escaso respiro.

La edad se hace notar más en un cuerpo enfermo –ya siempre va a estar enfermo Valle, en el cuarto de siglo que le queda de vida– y con la muerte de personas muy cercanas: su madre muere en 1911, su primer hijo varón en 1914, a los pocos meses de haber nacido.

Al principio de estas páginas, citaba frases suyas de una carta: "El mayor dolor de mi vida", "estoy acabado, esto es horrible". Su hijo Joaquín María había nacido en Madrid el 28 de mayo de 1914; la familia se trasladó a pasar el verano en Cambados, aunque Valle volvía con frecuencia a Madrid. El 31 de agosto, en la playa de Fefiñáns, una ráfaga de viento lanzó la puerta de una case-

ta de baño contra la cabeza del niño, que estaba en los brazos de una niñera; tras el absurdo accidente, se le declaró una meningitis y la agonía duró un mes, hasta el 29 de septiembre. El ataúd, llevado a hombros de niños, fue enterrado en el cementerio de la colegiata de Santa María en Cambados: una ruinosa iglesia gótica tapizada de musgo, sin bóveda, con dispersas lápidas de mármol o granito.

Valle lo vive como un golpe existencial. Cuando contó estos recuerdos a Francisco Madrid, hizo algo que no había hecho nunca: situar el dolor de esa quiebra en el brazo ausente, convertirla en destilación de todas las pérdidas:

> La única vez que me ha hecho falta el brazo izquierdo, la única, fue cuando se murió mi hijo el mayor... Estaba junto a su lecho, me miraba y lo miraba. Nos lo decíamos todo en un lenguaje mudo... Y se murió. Hubiese querido abrazarle fuertemente contra mi pecho, pero no pude...

La pérdida del brazo no la vivió nunca como problema funcional, sino afectivo, como una falla en lo más oscuro de la intimidad.

La edad es un extraño observatorio, la crisis de madurez –aunque Valle se equivoque en las previsiones concretas que hace mientras la sufre– no engaña:

> He llegado a ese momento en que se siente a la muerte tejer sus velos, cuando la conciencia nos dice que se ha cumplido todo nuestro destino. Voy por el mundo con los ojos vueltos atrás, estoy lleno de recuerdos como si hubiese vivido mil años.

El mundo tampoco se parece ya a sí mismo: Madrid ha duplicado su población en treinta años, ahora tiene un millón de habitantes. En 1909 se sucedieron el desastre del Barranco del Lobo, en Marruecos, y la Semana Trágica de Barcelona: huelga general, disturbios e incendios, numerosos muertos, ejecuciones como la de Francisco Ferrer, pedagogo, fundador de la Escuela Moderna... En febrero de 1917 es derrocado el zar de Rusia, a principios de noviembre (octubre del antiguo calendario ruso) triunfa la revolución obrera y campesina de los soviets. Valle da algunas clases de estética en la Academia de Bellas Artes: conoce a otra gente, oye la voz de otra edad, recorre con sus alumnos el Museo del Prado.

La crisis toca todos los frentes. La actividad teatral: rompe primero con García Ortega, luego con María Guerrero y con Mendoza, se enfrenta con Pérez Galdós cuando el Teatro Español rechaza su tragedia *El embrujado;* las consecuencias son económicas y también afectan al trabajo que todavía desempeñaba Josefina Blanco, son de aislamiento en el medio y de frustración, pálpito

de fracaso. La política: después de un periodo de intensa actividad carlista, el Partido se rompe a raíz de la Guerra Europea de 1914, dividido entre aliadófilos y germanófilos, estragado por las intrigas y traiciones. La guerra: después de participar con pasión en la polémica acerca de ella, viaja al frente francés en 1916 y tiene una de las experiencias más fuertes de su vida, quizá una de las que más cambios le acarrearon. La tierra, el lugar: a partir de 1912 reside preferentemente en Galicia, los recuerdos y las contradicciones se remueven, comienza a sentir el choque con la gran ciudad.

Y también crisis literaria. La intensísima época de escritura que había enlazado las *Sonatas* y las *Comedias* se mantuvo aún por un tiempo: la trilogía novelesca de la guerra carlista quedó escrita entre 1908 y 1909, año en que también estrena *La cabeza del dragón* y *Cuento de abril:* cinco obras en dos años. En 1911 estrena *Voces de gesta;* en 1912, *La Marquesa Rosalinda.* Resulta también positivo 1913: firma el contrato con SGEL para publicar su *Opera Omnia,* que debía recoger volumen por volumen, con diseño cuidado y unitario, todos sus libros. Pero entre 1912 y el año 1919, en que edita los poemas de *La pipa de kif* y adelanta *Divinas palabras* por entregas, no publica más que dos textos: *La lámpara maravillosa* y *La media noche,* el conjunto de notas que tomó en su viaje a la guerra. Los síntomas de crisis son indu-

dables: al parón en el acelerado ritmo de trabajo se suma el que decida escribir poesía, reflexión estética y filosófica, notas del natural: está tomándose distancia, observándose a sí mismo, no queda lugar para la ficción, para una ficción confesa al menos.

Su conciencia de ruptura es muy fuerte, es una sensación inmediata, sobre el terreno, al margen de las continuidades o discontinuidades que sus lectores podamos ahora percibir. Mira hacia atrás su obra y dice: "Musiquilla de violín. ¡Todo aquello fue musiquilla de violín!". ¿También las bárbaras *Comedias*?

20. ENFERMO

Desde 1907, el año de su boda, la salud de Valle sufre fuertes trastornos y se ve obligado a guardar cama con frecuencia. En 1908 le diagnostican una úlcera gástrica: dolor intenso, molestias abdominales, vómitos, hemorragias. Los relatos de diversos testigos coinciden. Rivas Cherif y Villaespesa fueron a visitarle para escuchar la lectura de fragmentos de *Romance de lobos;* hizo que les pasaran a su dormitorio, donde estaba acostado; en alguna ocasión interrumpía la lectura para vomitar en una palangana una bocanada de sangre y luego seguía leyendo. Otra tarde, en una tertulia, en la que estaban Pérez de Ayala, Sebastián Miranda y Romero de Torres, se retorcía de dolor y le venían a la boca buches amargos. Cuando estaba en casa, se levantaba de repente y pasaba a otra habitación, abandonando sin explicaciones a quienes lo acompañaban: eran los momentos en que no podía disimular el dolor. Y, a la vez, fue ésta la época de mayor productividad en su escritura.

Pendiente de concluir *Gerifaltes de antaño,* acepta en 1909 una invitación de amigos para visitar Navarra y conocer los paisajes de la epopeya carlista. Sale para allá el 22 de junio. Para entrar en verdadero contacto con la

zona, decide hacer una larga ruta a pie, debiendo cubrir jornadas de 30 kilómetros durante cinco días seguidos. En marcha ya, le sobreviene un episodio de agudo dolor estomacal que le impedía comer; se mantuvo, pese al disgusto de sus compañeros que preferían abandonar el camino, a base de fresas silvestres y té. Tuvo fiebre y gran debilidad, se produjo una recaída; pero sólo aceptó ir al médico al llegar a Madrid, el 3 de julio. Como en una conjunción de fatalidades, el "rey" de la trilogía, el Carlos VII de los carlistas, murió quince días después, el 18 de julio, en su exilio italiano de Varese.

El tratamiento exige cuidar la alimentación –leche, huevos crudos, papilla de avena, jugo de carne recién extraída...–, añadir otros remedios –cataplasmas de semillas de lino con mucha frecuencia, agua Carlsbad templada en ayunas, medicación con nitrato de plata...– y, sobre todo, guardar todo el reposo posible. Gran número de las entrevistas que le realizaron a Valle comienza afirmando que recibe en la cama. Ahí se había habituado a escribir con el frío de los primeros tiempos madrileños, o luego, cuando se recuperaba de aquel tiro en la pierna; era casi su escritorio natural. Transmite muchas veces cierto gusto por las convalecencias, la sensación de la luz y el tiempo que fluyen en el cuerpo debilitado, que poco a poco comienza a recobrar la costumbre de sí mismo.

Pero, quizá por esa debilidad, todo se vuelve un problema. En 1912, en A Pobra do Caramiñal, tuvo un absceso osteomielítico y debieron hacerle un raspado en la tibia; la intervención fue eficaz, pero muy dolorosa. Durante la primavera de 1913 sufre un notable empeoramiento y, al parecer, se detectan los primeros síntomas de un cáncer de vejiga. No quedan por escrito los detalles, apenas un comentario general –"enfermo y decaído hasta el punto de valerme de mano ajena..."– en una carta a Murguía, el viejo patriarca, por su cumpleaños. Si tomamos esta fecha como principio de la enfermedad, Valle vivió casi veintitrés años en lucha con el cáncer, que tuvo fases de intensa agresividad. Según él, habría empezado aún antes; le dijo a *El Sol* en 1933: "Esta enfermedad me data de 1906, el año de la boda de los ex Reyes. Hasta las enfermedades tienen sus caprichos". Con el conocimiento del propio cuerpo que sólo concede la enfermedad, y seguramente en contra de cualquier opinión médica, Valle parece haber fundido en uno solo el mal gástrico y el de la vejiga; según su cronología, le atormentó durante treinta años.

En un cuadro que parece hiperbólico, negro desgarro expresionista, en la escena segunda de *Divinas palabras*, muere en una cuneta Juana la Reina, mientras a su lado llora su monstruoso hijo:

La mendiga, oprimiéndose los flancos, vuelve a la sombra de los robles. Tiene los ojos con vidrio y la boca del color de la tierra. [...].

–¿Es mucha la dolor?

–¡Un gato que me come en el propio lugar del pecado! [...]

Se dobla con la boca pegada a la tierra, el pelo sobre las mejillas, y las manos arañando la yerba. Bajo el cairel roído del refajo, las canillas y los pies descalzos son de cera.

21. *EL EMBRUJADO*

En los primeros años de la década de los diez se produce una sucesión de enfrentamientos entre Valle y el mundo del teatro, en sus diversas facetas: empresarial, cultural, burocrática..., que van desembocando en derrotas y, por último, en su retirada de la escena: se trata de una verdadera crisis en su relación con la sociedad teatral y, en buena medida, con toda la organización de la cultura española en aquellos años. Estas difíciles relaciones tienen ahora un problema añadido: el teatro era el espacio laboral de Josefina Blanco, quien no podía sustraerse a él, y todos los enfrentamientos repercuten en su vida y afectan doblemente a la economía de la pareja.

Aparte de las novelas de la trilogía carlista, en 1908 había aparecido *El yermo de las almas,* reescritura de la vieja materia vinculada a los personajes juveniles de Octavia Santino y Pedro Pondal. A partir de 1909, empieza una intensa dedicación al teatro que se irá haciendo conflictiva. Josefina se reincorpora a su trabajo, una vez que la niña ha pasado la primera etapa de crianza, y Valle vuelve a acompañarla en sus giras, desempeñando a veces el puesto de director artístico y otras veces apro-

vechando para dar conferencias en las ciudades visitadas. Parece, además, que Valle intenta servirse de esta coyuntura para introducirse definitivamente como autor teatral, buscando asentarse en un medio que le proporcionaría ingresos más altos y más estables. Una vez descubierto el género híbrido de escritura que le ofrecen las *Comedias bárbaras,* donde el predominio del diálogo funciona como bisagra que le permite girar más hacia lo narrativo o más hacia lo dramático según el momento, escribir para el teatro no altera su trayectoria. Sin embargo, su preferencia de estos años por el teatro en verso, cuya moda sigue vigente en los escenarios, hace pensar que tiene menos impulso propio de escritura, que se agarra al pie forzado de métrica y rima para ayudarse a escribir, para no descolgarse del ritmo de producción que el escenario le demandaría.

En ese 1909 Valle tiene dos estrenos en Madrid durante el mes de marzo. El día 5, el Teatro de los Niños, creado y dirigido por Benavente, pone en escena la *Farsa infantil de la cabeza del dragón;* el 16, la compañía de García Ortega representa *Cuento de abril* en el Teatro de la Comedia. En el siguiente otoño Josefina se reincorpora al trabajo, con esa misma empresa, y comienza a participar en sus giras. Así se da la ocasión del viaje a Argentina.

En 1910 se celebra en aquel país el centenario de la independencia y, dentro de los múltiples festejos conmemorativos, la compañía de García Ortega tiene prevista una amplia agenda de actuaciones; se desplazan también las demás compañías importantes y muchas personalidades culturales y políticas. La pareja decide viajar con su hija Concha, y Valle gestiona algunas conferencias para completar sus ingresos; creía poder difundir su obra en un país que contaba entre los más ricos del mundo y tenía fama de ser muy culto.

El 9 de mayo se estrena en Buenos Aires *Cuento de abril,* con la dirección del propio Valle y con Josefina en el papel masculino del trovador. Obtienen bastante éxito, pero luego en Montevideo –adonde ellos prefieren no acudir, porque coincide con una de las conferencias previstas– el fracaso es estrepitoso, y completo el rechazo del público. Valle esperaba que se representaran también durante la gira *El Marqués de Bradomín* y *Águila de blasón,* que la compañía había preparado dentro de su repertorio; pero García Ortega suprime inmediatamente *Cuento de abril* y lo sustituye por una obra de Eugenio Sellés, *Las vengadoras.* La empresa se escuda en el fracaso uruguayo, pero quizá hay motivos de conveniencia política, porque Sellés era miembro del séquito que acompañaba a Argentina a la infanta Isabel, hermana del rey. Valle había criticado duramente en la prensa de Ma-

drid el enfoque oficial que se había dado a la participación española en las celebraciones y ahora recibía respuesta. Tanto él como Josefina rompen todos sus compromisos con la compañía de García Ortega.
Y quedan con su niña de dos años, sin ingresos, casi sin la posibilidad de regresar a España. Josefina es acogida pronto, sin embargo, en la compañía de María Guerrero y de su marido, Fernando Díaz de Mendoza, y se suma a su gira argentina, que luego se extiende a Uruguay y Chile. Mientras, Valle consiguió ampliar su programa de intervenciones hasta un total de diecisiete, en una serie de ciudades aparte de Buenos Aires: en Uruguay, Montevideo –donde tampoco tuvo mucho éxito él personalmente y habló a un teatro semivacío–; en Argentina, Mendoza, Córdoba, Rosario, Tucumán, Santiago del Estero; en Chile, Valparaíso, Santiago y Asunción. Todas las conferencias se articularon como variantes sobre cinco temas: "El arte de escribir", una poética en la línea de *La lámpara maravillosa,* libro en que ya estaba trabajando; "La España antigua", con su peculiar interpretación, todavía muy nacionalista, de la historia de España; un panorama de la literatura española del momento, y los dos que ya he mencionado: "Los excitantes en la literatura" y "Modernismo". Tuvieron bastante eco en la prensa y, en algún caso, produjeron cierto debate. Su sistema divagatorio conquistaba gradualmente

al público, al que producía admiración su modo de hablar, adquirido en la larga práctica de las tertulias; años más tarde, en su segundo viaje a México, empezó un ciclo de conferencias con la sala casi vacía y lo terminó obligando a que los organizadores buscaran locales más amplios para dar cabida a tanto público.
Llegaron, de vuelta, a Vigo el 3 de diciembre.

Valle ha cambiado un tanto de aspecto: el cabello muy corto y la barba muy larga, enteramente negra aún, con sus quevedos característicos y, a veces, un sombrero hongo –foto de Alfonso en 1910– que le restituye un aire sombrío de tiempos anteriores: parece uno de aquellos caballeros victorianos que paseaban por las calles de Londres cuando, de pronto, Mr. Hyde aparecía corriendo y arrollaba a una niña. El hongo vuelve a oscurecer todo lo que el corte de pelo ha iluminado, la frente, la piel.
Pero el carácter no cambia y quizá, si cabe, Valle se va volviendo más susceptible. Todos los problemas que surgen en estos años, teniendo un fundamento objetivo, parecen, sin embargo, ir agravándose por su intervención hasta hacerse insolubles. Sus actuaciones consiguen siempre el efecto de complicar más las cosas, en vez de empujarlas a una solución: la soberbia, cierta paranoia (esa "manía de consideración" o de "observación" que atribuía Freud a los narcisistas), una extrema falta de pa-

ciencia, la propensión a las reacciones tajantes y airadas, el no confiar realmente en nadie ni cuando tiene precedentes de su amistad...

A lo largo de 1911 Valle sigue a Josefina en la gira española de la compañía Guerrero-Mendoza. A finales de mayo estrenan en Valencia *Voces de gesta,* coincidiendo con una amplia gira de conferencias organizadas por las comunidades tradicionalistas. A principios de julio, la obra se pone en escena en Barcelona, en el Teatro Novedades, después de haber sorteado las dificultades de orden político que planteaba el Gobernador. Valle permanece un mes en Barcelona, participando en las tertulias literarias, a la vez que continúa su labor militante. Pero al año siguiente, 1912, se rompe esta dinámica.

A principios de año, aparece una lujosa edición de *Voces de gesta. Tragedia pastoril,* con ilustraciones de los amigos pintores: Ricardo Baroja, Penagos, Anselmo Miguel Nieto, Romero de Torres, Moya Pino, etc...; el libro va prologado por un poema de Rubén Darío y está dedicado a María Guerrero. Aparece también una traducción al ruso de la *Sonata de Primavera.* Luego empieza la temporada teatral.

María Guerrero estrena en Madrid, en el Teatro de la Comedia, *La Marquesa Rosalinda* el 5 de mayo, con Josefina Blanco en el papel de Colombina. Obtiene una

buena acogida que viene a calmar las primeras disensiones: Díaz de Mendoza había querido cortar algunos pasajes, que estimaba más difíciles para el público de abono; pero Guerrero había impuesto su confianza en la obra. El 26 de mayo ponen en escena *Voces de gesta,* que aún no se había representado en la capital, y lo hacen otra vez con éxito: "El triunfo de Valle fue grandísimo, enorme", reseña *ABC*. Después, reemprenden la gira por las ciudades de provincia. Bien porque su propio papel había sido poco valorado por la crítica o bien porque iban en aumento ciertas presiones políticas, Díaz de Mendoza decide eliminar la obra del repertorio en plena ruta por España; precisamente será en la simbólica Pamplona, en el corazón del carlismo histórico, donde queda retirada de cartel. Los tradicionalistas de la ciudad organizan una lectura de desagravio en el Teatro Gayarre; pero eso no evita que la ruptura se consume, aunque Josefina termina las actuaciones que restaban del programa. La situación se está haciendo demasiado tensa y Valle trata de limarla; en alguna entrevista echa la culpa al representante de la compañía, a un malentendido, a una falta de explicaciones y diálogo, y hace grandes elogios de María Guerrero. Pero el vínculo queda roto y, años más tarde, se podrá leer en *Los cuernos de don Friolera:*

> El perrillo del ciego alza la pata al arrimo de una valla decorada con desgarrados carteles, postrer recuerdo de las ferias, cuando vino a llevarse los cuartos la María Guerrero. –El Gran Galeoto. –La Pasionaria. –El Nudo Gordiano. –La Desequilibrada.

A la vuelta de Navarra la familia Valle-Blanco parece dar por terminada su trayectoria escénica. Se trasladan a Galicia y fijan su residencia en la ría de Arousa. A finales de año, se publica por entregas *El embrujado.*

A poco de instalarse en Galicia, en octubre de 1912, había acudido Valle a la romería de San Simón, en una parroquia de Vilagarcía; allí escuchó un romance de ciego que narraba un parricidio reciente, muy comentado en la zona; esa misma noche, al llegar a casa, empezó a escribir *El embrujado,* donde cantan dos ciegos y se comete un crimen.

En esta época la escritura de Valle fluía con menos vigor: se había cerrado el mundo carlista con la evocación de un exterminio al final de *Voces de gesta;* tampoco poseía demasiada fuerza generadora el mundo provenzal o versallesco de otras piezas últimas. Ocurre como si regresara a Galicia doblemente, a una vivienda y a un espacio literario, para volver a tomar impulso apoyándose en suelo conocido, para recuperar energía el hilo de su materia personal y obsesiva.

El de *El embrujado* es un mundo de hechicería y perversidad, milagrero y de instintos primarios, con sus eslabones de lujuria, codicia y crimen; pero resulta más cotidiano que antaño, el mal es menos grandioso, más arraigado en retorcidas o simples mentes humanas. La primera escena dibuja también el escenario social: compone una chirriante mezcla entre el espacio de la caridad (mendigos a los que se da escasa y rutinaria limosna) y el del poder feudal (hidalgos que regatean con los pagadores del tributo foral), presididos ambos por la avaricia. Valle vuelve a los lugares de una vida comunitaria, a esas cocinas atestadas de gente, y emplea también su técnica para construir el enredo argumental, y su sutileza lingüística para montar coralmente un tejido de maledicencia.

Sin embargo, por detrás de lo más efectista o fuerte de la trama, la figura del hidalgo Bolaño imprime su sello a la obra: fantasmal, su vida subsiste después de la vida, cuando todo a su alrededor ha muerto ya, agarrado a una mentira, a un falso nieto que se le escurre de las manos. Quizá se filtra el estado de ánimo del autor: la Galicia a la que regresa, en demanda de un resurgir, es correlato de su propia crisis; pero las vueltas en la misma órbita se agotaron, no quedan más. Cuando lo gallego retorne, sólo una vez aún, en *Divinas palabras,* no será ya el mismo mundo. El nihilismo que había ido

creciendo en los textos anteriores obtiene también aquí formulación:

> ¡Penar y pecar, y por los caminos del mundo rodar y rodar! ¡Jesús Crucificado, que no sea siempre rodar! Ruedan las piedras sin alma, pero los huesos bautizados tienen un cenicero bendito donde acabar en ceniza.

El escándalo que rodea el intento de estrenar *El embrujado* pone colofón a esta etapa de distanciamientos y rupturas. Quizá movido por la ansiedad que le producen tantos conflictos sucesivos –y su estela económica, familiar...–, Valle se comporta con cierta torpeza y trata de jugar bazas que no tiene. En julio le ofrece la obra a Matilde Moreno, que por entonces arrendaba, junto con la empresa Madrazo, el Teatro Español al Ayuntamiento; busca acelerar una respuesta, diciéndole que tiene un compromiso para estrenar otra obra y debe coordinar las fechas –cosa no cierta, por lo que sabemos–. Sin respuesta de la actriz, en noviembre escribe a Pérez Galdós, que entre tanto había sido nombrado por el municipio director artístico del Español y había hecho una llamada a los escritores para que colaboraran; incluye una frase optimista –"a Matilde le tengo hecha promesa de alguna cosa para fin de temporada"– y se ofrece a leerle la obra personalmente, pues sabe que el

viejo escritor está casi ciego; don Benito le responde de manera imprecisa, pero alentadora. Y entonces, nervioso, porque se siente cogido en falso, envía un telegrama a Matilde Moreno, aumentando los riesgos en que su estrategia le ha puesto:

> Rosario Pino pídeme "Embrujado" para estrenar inmediatamente Coruña y reservarlo estreno Madrid. Para resolver ruégole a usted diga sus propósitos.

La respuesta telegráfica llega al día siguiente: es imposible incluir la obra en la temporada en curso, más adelante ya se verá. Pero Valle no se resigna y trata de provocar una rectificación con la influencia de Galdós. Va a Madrid y consigue verle el 10 de febrero, ya de 1913; Galdós le dice –al parecer– que acepta la obra. Los acontecimientos se desencadenan: la empresa Madrazo comunica entonces al autor que don Benito se ha extralimitado en sus competencias y le comunican que su obra no se representará. Lo que ocurre después es un ejemplo de confusión mediática: Galdós se disculpa sin convicción; Valle fuerza los argumentos para mostrarse como víctima de todos, sin renunciar a su tono petulante:

> –¿Pero usted no sabe que la señorita Moreno no quiere representar su obra?
> –[...] Me he alegrado mucho. La pobrecita es poco simpática al público y sin ella la obra va más defendida.

Matilde Moreno publica la carta del escritor para descubrir su juego de falsedades. Nadie ha actuado con excesiva mala fe –más allá de torpezas, silencios intencionados o falta de carácter– ni ha tenido comportamientos muy graves, pero todos quedan enfrentados sin remedio. Los artículos, en 1982, de Arturo Ramoneda en *Ínsula,* y el dossier que publicó Juan Antonio Hormigón, con un relato pormenorizado y los documentos mismos, no dejan lugar a dudas. Y, curiosamente, lo que algunas biografías concluyen es que Valle rompió todo vínculo con Galdós, porque éste había impedido que se estrenara una obra suya.

El temperamento le impedía a Valle quedarse ahí y organizó, como acto de protesta, una lectura de *El embrujado* en el Ateneo, el 26 de febrero; a modo de presentación, atacó duramente a Matilde Moreno, al Ayuntamiento y a Pérez Galdós. Había muchísimo público, movilizado por la cobertura periodística de declaraciones y contradeclaraciones. El Ateneo era una entidad de fuerte peso liberal y republicano, y don Benito –por su significación política– vivía acosado por los ataques conservadores y las campañas clericales, que incluso llegaban a amenazas creíbles de muerte; en cambio Valle-Inclán estaba en su época de mayor activismo carlista y había participado en actos en que la línea de demarcación entre carlismo e integrismo quedaba bo-

rrada. Este era el caldo de cultivo y el tumulto del Ateneo resultaba previsible; pero el talante pendenciero de Valle le había conducido allí, impidiéndole reflexionar. Después de sus palabras de presentación, un miembro de la directiva de la casa subió al estrado para distanciarse. Hubo toses, desplantes, gritos, insultos y, al final, la algarabía continuaba en la calle y el escritor tuvo que tomar un coche, junto a la puerta del Ateneo, para evitar males mayores.

Valle incorporó *El embrujado* en 1927 al *Retablo de la avaricia, la lujuria y la ira* como su pieza central y más extensa. El estreno en los escenarios no llegó hasta el 11 de noviembre de 1931.

La historia a menudo se escribe así. De la relación entre Valle y Galdós han quedado tres momentos efectistas: el incidente en torno a *El embrujado,* una frase lapidaria al cierre de una entrevista de la misma época:

> Nos levantamos y, al estrechar la mano del maestro, le preguntamos:
> –¿En opinión de usted qué debe hacer don Benito?
> Y el gran don Ramón repuso rotundamente:
> –¡Morirse!

y el modo en que *Luces de bohemia* alude al escritor canario, que entonces acababa de fallecer: "Don Benito el

Garbancero", fórmula que hizo fortuna y se convirtió en lema del rechazo estético de la juventud orteguiana, que creía en una novela nueva y contraria al realismo, moderna e intelectual.

Sin embargo, con ser frases contundentes, no resultan representativas de las ideas de Valle y se contradicen con otros muchos textos y afirmaciones. Él, que apenas escribió reseñas de libros, dedicó tres a la obra de Galdós. En 1891, antes incluso de ir a México, comenta *Ángel Guerra,* inscribiendo la novela en "un cierto *realismo superior* que el público español, que come bien y goza de excelente salud, no suele entender"; le pone, no obstante, algunas pegas, pidiéndole más concentración en el asunto, menos dispersión al recoger todo lo que encuentra por el camino, "sin detenerse aquí y allí, como hacen los rapaces para coger moras". En 1892, en México, publica una reseña de *Tristana,* donde valora precisamente lo que antes había echado de menos, el carácter sobrio y rectilíneo, y declara su preferencia por una escritura como ésta, que antepone la profundidad psicológica a la riqueza descriptiva. Por fin, en 1902, escribe sobre uno de los "Episodios Nacionales", *Las tormentas del 48,* cuya veracidad histórica y poder de realidad elogia y acaba con una proclamación sin paliativos: "Alzado el corazón, me inclino ante el maestro, que sin ningún demonio familiar y sólo con los sentidos pe-

recederos crea la obra inmortal". Es un año significativo en la trayectoria de Valle, el de la primera *Sonata,* en plena batalla de renovación literaria.

Pero, por si estos juicios pudieran estar influidos por la necesidad, en un escritor que empieza, de buenas relaciones (aunque no fuera Valle de estos), van a continuar produciéndose aun después de los incidentes de 1913, eso sí, ya tras la muerte de Galdós. Durante un repaso general al estado del teatro español, en 1929, le dice a *El Imparcial:*

> Se debe estrenar en el Teatro Español, pero solamente las obras de autores que puedan unir su nombre glorioso a los de nuestro repertorio clásico, tales como un Galdós o un Benavente.

Y, más tarde, en 1933, en las páginas del *Heraldo de Madrid* se lee esta opinión aun más comprometida, por lo que tiene de apuesta en su juicio estético, apuesta por una escritura ya no vigente en ese momento:

> Galdós es en algunos momentos un escritor nuevo, un creador de idioma. Señalo esa condición porque se la suelen negar.

Me demoro en todo ello a causa del peso que pueden adquirir tres frases rotundas para desvirtuar un pensamiento; pero también para considerar lo difícil que re-

sulta aunar en una sola mirada cuestiones personales y literarias. Valle se manifiesta como alguien nada sectario en las reseñas y entrevistas que acabo de repasar, como alguien capaz de leer cualquier escritura verdadera sea cual sea su opción estética o su etiqueta de escuela. Pero, a la vez, los roces y desajustes personales hacen muy difícil la relación entre escritores, y empobrecen, restringen el espacio disponible para el debate literario.

Valle y Galdós tuvieron bastante trato a temporadas, se intercambiaban libros y hablaban de ellos; Valle fue director artístico en la representación de *Alma y vida* y trabajó durante varios años para adaptar al escenario *Marianela*, aunque nunca llegó a terminarla, quizá porque se interpuso su etapa de imparable producción propia. Hay, no obstante, un motivo de roce que siempre actuó por debajo de estas buenas relaciones, como fuente continua de distancia: es el malestar con que, en el cambio de siglo, algunos jóvenes, a menudo bohemios y anarquizantes, habían visto a los antiguos republicanos, a los defensores de la I República Española; si, en el caso de Valle, su carlismo conducía a ese enfrentamiento (no en vano parte de la segunda guerra carlista, que se recoge en la trilogía, se desarrolla durante la República), puede ser más expresivo del fenómeno este pasaje de *Iluminaciones en la sombra*, de Alejandro Sawa, quien ya entonces se proclamaba anarquista:

> 11 de febrero. Aniversario de la proclamación de la República en España. Una vergüenza seguida de 27 años de deshonor. ¡Y los que quedan! Yo no sé por qué los republicanos se obstinan en conmemorar todos los años esa fecha triste. El breve periodo de tiempo comprendido entre el 11 de febrero de 1873 y el 3 de enero de 1874 es el más poderoso argumento que los monarquistas pueden esgrimir contra la República y los republicanos.

La República bajó entonces, dice Sawa, de "la excelsitud de su utopía"; y arremete con insultos y descalificaciones contra quienes fueron sus gestores principales. Esto, sin duda, está presente en las ideas de Valle en 1931: la República, dice, deben hacerla los republicanos, evocando aquella experiencia desdichada, en que la forma republicana sirvió para amparar el juego de intrigas caciquiles que ya bullían en la monarquía; eran los mismos políticos, los mismos intereses, quienes habían utilizado a aquellos republicanos para que les hicieran de pantalla. Creo que ese malestar de fondo, olvidado sólo por Valle gracias a la áspera experiencia de la Dictadura, pudo generar cierta distancia personal con Galdós. De hecho, eran motivos de orden personal y ético los que más parecieron separarlos. En su serie de artículos sobre el asesinato de Prim, publicada en 1935, Valle incluye el relato de un encuentro en la calle con Galdós por los días en que había aparecido el *Episodio* correspondiente

a aquellos hechos: don Benito le había reconocido sus dudas sobre la versión oficial, pero no era posible contradecirla sin armar un escándalo, y no estaba dispuesto a armarlo. Este relato –verídico o no– reajusta las medidas y vuelve a establecer distancias: quien lo cuenta nunca se calló nada porque se lo prohibieran, lo contradijeran o fuera inconveniente; más bien, como se habrá apreciado en numerosas situaciones, a Valle le bastaba que le prohibieran o contradijeran para mantenerse en sus trece con mayor encono aún.

Todavía en 1913, después del último conflicto, Valle-Inclán pasa largas temporadas en Madrid, alojándose en casa de uno de sus amigos artistas, Sebastián Miranda. Lo vemos en una foto con otros pintores, Penagos y Nieto, paseando en un cochazo con chófer, o simulando hacerlo para salir en la foto; están los tres muy juntos, casi no caben, en el asiento de atrás, muy lejos –en el diseño del vehículo– del asiento de quien conduce. Con otros miembros de la tertulia de artistas, Romero de Torres y Julio Antonio, y con Pérez de Ayala, colabora para organizar un banquete de homenaje al torero Belmonte, cuya propuesta de toreo –de rara aura intelectual– admira y le ha llevado a entablar amistad con él. A mitad del año, aparece en libro *La Marquesa Rosalinda.*

En 1914, en un ambiente dominado ya en Europa por la guerra, aparece la traducción francesa de *Romance de lobos.* También publica *La cabeza del dragón.*
En 1915, la compañía de Margarita Xirgu estrena en Barcelona *El yermo de las almas.* Entre esta fecha y 1924, año en que se estrena *La cabeza del Bautista,* sus textos no volverán a decirse en los escenarios. Una carta escrita en noviembre de 1913 a un pequeño empresario madrileño, que se interesaba por sus obras, muestra su conciencia de fracaso con el público:

> ... Nadie mejor que yo, sabe que no son obras de público, y mucho menos de público de provincias. Son obras para una noche en Madrid, y gracias. No digo esto por modestia, todo lo contrario: Ya llegará nuestro día, pero por ahora aún no alborea.

En la cocina de *El embrujado,* la reunión de mujeres discute cómo interpretar las palabras de un ciego; cada una da su versión y no coinciden. Pero concluyen que así está bien, que cada oyente interpreta su propio sentido y que hay muchos sentidos posibles. Saliendo al paso de la eterna salmodia de los que descalifican lo que no entienden, Valle pide otra clase de público, activo, crítico, abierto:

> –Las palabras sabias, que vienen de los viejos, a cada uno le dicen una cosa distinta, como acontece con las músicas.

–Una espiga tiene muchos granos que desgranar, y mucha harina que amasar, y mucho pan que dar. Y las buenas palabras –nuestra abuela decía– son espigas de la era de Dios.

22. GALICIA

En 1911 muere Dolores Peña, la madre de Valle-Inclán, y es enterrada en Vilanova, junto a su marido, que había fallecido veintiún años antes. Desde que Valle se trasladó a Madrid en 1895 no se tiene ninguna noticia relacionada con Galicia o con la familia; alguna biografía –la de Zamora Vicente, por ejemplo– sostiene que viajaba allí con frecuencia, pero nada hay que lo ratifique: una foto que se sitúa en su libro junto a esta afirmación muestra una imagen de Valle posterior al matrimonio, con el pelo muy corto, está apoyado en un crucero de piedra de los que pueblan los caminos y, con su traje negro un poco borroso por la mala calidad de la reproducción, hace pensar en un extraño monje barbado, quizá ruso.

Se conserva una carta a un amigo de la infancia, Andrés Díaz de Rábago, natural de A Pobra, donde Valle iba a menudo de niño a casa de sus tías, carta fechada el 9 de enero de 1911: "Mucho me alegró saber de ti, y mucho sentimiento tuve de no poder ir a la Puebla en los breves días que estuve en Galicia. ¡Después de tantos años!". Le explica luego por qué no consiguió verle: el mar se revolvió y no pudo cruzar la ría; después le llegó un te-

legrama y debió regresar a Madrid –Valle escribe al día siguiente de la celebración de un acto carlista, documentado con una foto y múltiples crónicas de prensa, y quizá la vuelta precipitada tuviera ese motivo–. Finalmente, le dice al amigo que recibió noticias suyas a través de "mi hermana doña María". De esta carta concluimos que no viajaba con frecuencia a Galicia: hacía muchos años que no había estado allí; también queda claro que tuvo una breve estancia a finales de 1910 o en los primeros días de 1911, y que en ella entró en contacto con algunos miembros de su familia: parece posible aventurar que ese viaje supusiese un último encuentro con la madre, seguramente ya muy enferma entonces.

Pero el silencio que ha distinguido esta relación se mantiene hasta el fin: la previsible correspondencia familiar está perdida o no disponible, y Valle no hace ningún comentario público. Sin embargo, al año siguiente de perder a su madre, decide volver para vivir en esa Galicia que no había pisado en tanto tiempo, y no es fácil obviar el vínculo entre los dos hechos. *Puede* vivir en Galicia porque su madre ha muerto: bien porque esto le libera de obligaciones o compromisos no deseados, bien porque el reciente fallecimiento le ha removido todo lo que la memoria guardaba, le ha hecho sentir la necesidad de recuperar un espacio geográfico y sentimental, el suyo. Sólo hay otro dato más referente a su familia: en 1914,

cuando ya lleva dos años viviendo en la zona, visita Castrelo para conocer la casa solariega de los Peña, la rama del abuelo materno, el antiguo rival político del padre, como rastreando huellas de algo perdido que quizá ni él mismo sepa qué es. Por otro lado, mientras permanece en Galicia, reside en el área de la ría de Arousa, pero siempre esquivando Vilanova, adonde es evidente que no desea volver, y poco a poco va decantándose su preferencia por la otra orilla de la ría, la dominada por A Pobra do Caramiñal.

Valle-Inclán vive en Galicia entre 1912 y 1925, establece allí su casa, la casa familiar en que nacen todos sus hijos, salvo la mayor, y los viajes constantes a Madrid durante este tiempo serán "de negocios", para hacer gestiones, para ver a alguien. Es curioso que este dato apenas se haya incorporado tampoco al mito del personaje, completamente asociado a la vida literaria madrileña; son muchos años, sin embargo, en un momento decisivo de inflexión en su trayectoria personal y estética. Es curioso que, después de haber escrito tanto sobre Galicia en Madrid, dé su giro hacia el esperpento, habitado en su mayor parte por personajes y ambientes de la capital, mientras vive en Galicia.
La familia Valle-Blanco se instala primero en Vilaxoán, Tierra de Salnés, y enseguida, de modo más estable, en

Cambados. Alquilan una casona en la zona de Fefiñáns, cerca del mar, con amplias vistas hacia la ría de Arousa desde la parte alta y la terraza. Pudo haber razones económicas en este traslado, buscando un lugar en que la vida fuese más barata, después de las crisis laborales con el mundo del teatro.

Aparte de los viajes a la capital, Valle recibió en Cambados la visita de sus amigos –Corpus Barga, Pérez de Ayala, Miranda, Chaumié, Penagos, Romero de Torres...–; pese a ello, había mucho de voluntad de retiro en su decisión. No es del todo en broma el comentario de Rubén cuando, en su encuentro con Max, dice de Bradomín: "Se prepara a la muerte en su aldea". No se puede tomar literalmente: ni en 1912 cuando se produce el traslado a Galicia, ni en 1920 cuando se escribe *Luces de bohemia*, la enfermedad de Valle es todavía tan grave, la etapa más crítica comenzará en 1923; pero sí en lo que supone de retiro del mundo. Así, es significativo que feche un texto ("Credo", publicado en *El Liberal*), escrito a poco de instalarse en su nueva residencia, así: "Desde el destierro de Cambados, 13 de noviembre de 1912"; uno no se destierra a sí mismo, lo destierran, y los sucesos del último año están pesando en la expresión, quizá vivida como pura realidad. En la carta a Díaz de Rábago, anterior a las crisis con Guerrero -Mendoza y con el Español, ya se podía hallar este tono:

> ¡Pero cuánto hubiera querido ir a la Puebla y veros a todos! Hubo tanto acíbar en algunos años de mi vida y fue tan mezquina la victoria y la gloria, que cuando quiero gozar con el pasado he de volver los ojos a los días ya lejanos de la juventud.

No es el fracaso, sino "la victoria y la gloria"; pero su tenor se parece mucho. Ha sido todo demasiado duro –viene a decir– para *esto:* algunos signos de admiración, algunos adjetivos, ciertas ventas de libros, una huella dejada en otros... y, al cabo, cada vez se vuelve a estar en el mismo punto: fuera de todo sistema, teniendo que luchar al límite por cada logro, enfermo... y haciéndose viejo. La desafección de la carrera literaria ya era agudamente sentida año y medio antes de tomar la decisión de retirarse. El motivo del traslado, por encima de todos, es la crisis personal.

Poco después de aquella absurda muerte del hijo mayor, la familia busca cambiar de casa. Pasan al otro lado de la ría; en la Riveiriña, junto a la costa, a tres kilómetros de A Pobra, está el Casal de la Merced, finca procedente de la desamortización, que había pertenecido a los mercedarios. Tenía un precio asequible y, además, tierras y dependencias suficientes para intentar poner en marcha una explotación agrícola y ganadera, aunque no demasiado grande, apenas podía pensarse en algo más que en el propio consumo de la casa.

En 1923, después de siete años allí, se trasladan nuevamente. Sería fácil relacionar esta mudanza con un comentario del Marqués en *Luces de bohemia*, pues además coinciden casi en el tiempo la escritura del libro y la situación: "Estoy completamente arruinado desde que tuve la mala idea de recogerme a mi pazo de Bradomín. ¡No me han arruinado las mujeres, con haberlas amado tanto, y me arruina la agricultura!". Es muy posible que Valle esté pensando en su propia experiencia, aunque sea como queja humorística. Porque, en todo caso, los problemas económicos principales seguían viniendo de Madrid, de la relación con los editores.

El número de hijos había ido aumentando y los primeros habían crecido. La finca estaba en el campo, era obligado desplazarse a caballo o en carro cuando algo hacía falta; además, desde el principio, la casa había resultado algo pequeña, pero lo sobrellevaron por el gusto de vivir allí. La familia se traslada, pues, por última vez en Galicia, a una casa dentro del casco urbano de A Pobra, Villa Paraíso, en la calle de San Roque.

En enero de 1925, cuando ya casi había decidido la vuelta a Madrid, Valle hace un último intento para quedarse en Galicia: aprovecha un viaje a Vigo y se queda en la ciudad durante unas semanas para buscar alojamiento. Valentín Paz Andrade –entonces joven periodista, y biógrafo después– le encuentra una quinta abierta a la ría,

"Los Rosales"; Valle la desestima porque resulta pequeña para la familia, al tiempo que se da cuenta de lo inasequible que sería el precio de lo que quiere: "Cuente usted que he de colocar once camas, siéndome cuando menos necesario nueve alcobas, cocina, cuarto de plancha, cuarto de baño, comedor, un saloncito y un cuarto de trabajo para mí". Da vértigo recordar aquella habitación sin muebles de Argüelles: parece realmente una proeza haber mantenido una familia de esas dimensiones y necesidades casi sólo con la literatura.

Durante los años que vivió en la Tierra de Salnés, su participación en la vida de la zona fue creciente. Tuvo mucho trato con Díaz de Rábago, hombre de firmes creencias católicas y buena posición, que le asoció al proyecto de crear un "Sindicato Agrario Católico Obrero", cuya directiva ocuparían ambos; se tiene constancia del acta fundacional, pero no de actividades posteriores. Con los amigos que iba adquiriendo o recuperando, le gustaba hacer excursiones –hay fotos en el dolmen de Oleiros– y acudir a romerías; su preferida era la de La Curota, de la que se conservan también imágenes, donde se ve a Valle en el centro de un grupo grande de hombres o subido en un carro de bueyes. La Curota era el punto más alto de la zona y desde allí se divisa toda la ría, los valles y colinas que se pierden hacia el interior y, en los días

más limpios, las rías más sureñas, quién sabe si los montes de Portugal.

En el prólogo al libro de otro amigo de A Pobra (*De la felicidad,* de Victoriano García Martí), Valle evoca lo que su última casa arosana le ofrecía a la vista:

> Éramos los dos a solas en el desvanillo donde yo me aíslo, para fumar la pipa y construir palacios. El desvanillo tiene su ventana reclusa y pina sobre un campo ondulado de húmedos verdes, con un término de cimas azules y oscuros pinares muertos. Cuando el sol se pone, la bruma flechada de soslayo se vaporiza de luminosos ámbares, y el esmalte del campo funde el cristal de sus verdes en una incertidumbre de oro. El paisaje adquiere la ingrávida sensación de una realidad traslúcida. Es un momento de la tarde, de algunas tardes, que se desvanece rápidamente como la sugestión de un mundo más bello, que no hemos sabido aprisionar.

Quizá este cuadro, de haberse incluido en una página de las *Sonatas,* sería calificado de bucólica idealizada. La imagen y el tono del paisaje visto desde el desván quizá expliquen, en último término, muchos de los motivos de la estancia de Valle en Galicia, una estancia que llevaba en sí –como dice él de la mirada– la huella y el germen de la pérdida y el anhelo de la quietud.

Galicia se ha hecho presente de muchos modos en la obra de Valle-Inclán, que va dando, en pequeñas dosis,

olores de su aire cotidiano, eludiendo el costumbrismo con la continua fragmentación y cambio de nivel, con la yuxtaposición de lenguajes y perspectivas. Ha evocado los "retablos de ánimas" que surcan los caminos, las filloas que se confeccionan para celebrar el antruejo, el variado gusto de los vinos gallegos (en la voz de Fuso Negro, convertido en catador en medio de su locura bárbara) o el abigarramiento de una feria en la cabeza comarcal:

> La Mari-Gaila rueda el dornajo y dice donaires. Para convocar gentes bate el pandero. –Claros del sol entre repetidas lluvias. Tiempo de ferias en Viana del Prior. Rinconadas de la Colegiata. Caballetes y tabanques bajo los soportales. Verdes y rojas estameñas, jalmas y guarniciones. Un campo costanero sube por el flanco de la Colegiata. Sombras de robles con ganados. A las puertas del mesón, alboroque de vaqueros, alegría de mozos, refranes de viejos, prosas y letanías de mendicantes. Miguelín el Padronés, bajo la mirada de la mesonera, laña una fuente de flores azules. [...] El Compadre Miau levanta su tabanque a la puerta del mesón, y tañe la flauta...

Y, entre aires de fiesta, la pervivencia mítica de lo sobrenatural: esos cuentos de gatos que pesan sobre el alma, capaces de desbordar la malignidad del que pintó Poe; esas mujeres a las que ataca el "ramo cativo" y que deben sumergirse en el mar para erradicar al demonio... Galicia real, Galicia arcaica y mítica.

"Aquí vivió Valle-Inclán", dice simplemente la lápida de piedra, colocada en una casa parecida a las demás casas de piedra del casco antiguo de Pontevedra. Es la casa de su juventud, de su tiempo de espera. A la calle lateral da una larga y hermosa galería de cristales. La fachada es sencilla, con sus ventanas, su puerta de medio arco, la reja, un poco descentrada respecto al eje de la casa. Se abre a una placita: Praza das cinco rúas. Delante, un crucero intemporal: está fechado en 1771, pero también podría ser románico. Arriba del todo, Cristo en la cruz; en la columna que lo sostiene, un fraile –el hábito tiene su cordón grueso y largo, y la borla– que lleva un niño en brazos. Más abajo todavía, Adán y Eva se cubren con la mano los genitales; Eva levanta la otra mano hasta la manzana, ya cogida, pero aún en la rama del árbol. En un lateral, una serpiente enorme, erguida, con la cabeza por encima de la cabeza de la mujer, más grande que la suya. En el otro, dos niños.

El mito sigue vivo y todo se superpone y equipara dentro de él. En "Beatriz", cuento de *Jardín umbrío,* la Condesa de Porte-Dei le exige a una saludadora que maldiga al demoniaco capellán y ella se resiste, alegando que es pecado; el argumento de la Condesa para convencerla es eficaz: "Yo mandaré decir misas y Dios se lo perdonará"; la beatería y la venganza, agua y aceite, conviven sin mezclarse: es un mundo maniqueo en el que gobier-

nan dos fuerzas igualmente poderosas, se oponen y se respetan, se necesitan, se parecen.

Valle había marchado de su tierra –como se vio– con un impulso que se intuía de raíz familiar, junto a las ambiciones literarias; se le había posado un resquemor en el fondo que le llevaba a distanciarse de todo aquello. No volver a Galicia en tantos años hubo de responder también a esta razón. En 1904, cuando todavía no hacía mucho que se había ido, escribe así a Torcuato Ulloa:

> Hace muchos años que vivo completamente alejado de Galicia; aquí no he querido nunca tratar con la gentuza gallega, ni leer los periódicos. Esa tierra, crea usted que me es odiosa.

En 1926, reciente su segundo traslado a Madrid, después del largo paréntesis gallego que acabo de evocar, concede una entrevista a *Vida Gallega;* esta publicación viguesa titula así: "Don Ramón del Valle-Inclán nos pone como no digan dueñas", y acaba con una protesta indignada contra el escritor; entre título y fin, el entrevistado se despacha a gusto:

> Yo no tengo afinidad ninguna con Galicia, ni me interesa nada... España es un país atrasado, naturalmente, pero Galicia es la región más atrasada de España. [...]

> Se habla de la socarronería como condición de todo gallego. Eso es un símbolo de inferioridad. Todo el que se encubre es por cobardía [...]. Sí, hombre, Galicia es una idiotez.

Galicia no tiene santos, héroes ni poetas; todos los demás los tienen. Los nombres de pintores y escritores que le sugiere el periodista son nombres de estúpidos. Los monumentos gallegos, románico francés. Hay dos clases de gallegos: "Una, inteligente y superior... que soy yo... Y otra, todos los demás...". Hacía un año que había estado, desconsolado de no hallarla, buscando casa en la ciudad donde se publicaban estos exabruptos. Sin embargo, es más constante en él (dentro de un hábito de generalizar característico de la época: lo encontramos en todos los escritores, incluso en los más jóvenes, como Ortega) una especie de antídoto de lo anterior, la actitud de despotricar contra Castilla.

Cuento de abril traía aquel choque entre Castilla y Provenza, en que a la primera se le cargaban los valores más sombríos de la España negra; en *Los cuernos de don Friolera* también se insistía en el carácter castellano –y africano de origen– del código del honor, frente a la libertad de las zonas del Norte. La asociación entre Castilla y la Historia de España tiene para Valle sentido opuesto al que perciben en ella otros escritores contemporáneos: la considera responsable, como los demás, de esa histo-

ria, pero no deriva de ello ningún orgullo para Castilla, sino que esa verdad la hace culpable:

> ... Nos habla de las ciudades castellanas –reseña la prensa mexicana una de sus conferencias de 1921–, de Toledo, de Segovia, de Salamanca, y dice que él nunca pudo comprender la belleza de estas ciudades de Castilla, ciudades muertas, verdaderas ruinas de un pasado que se desmorona, [...] ciudades de adobe, que sólo despiertan en su imaginación visiones tétricas de la inquisición de la Castilla torva y sombría de Felipe II, encastillada en sus rancias tradiciones...

Umbral ha creído ver que su antiliberalismo es, en realidad, antimadrileñismo y, cuando explica el término, parece referirse a este conflicto entre Castilla y la periferia como choque de actitudes o incluso de culturas. Valle tiene en esto exactamente la postura contraria a Unamuno, Azorín o Antonio Machado y, aunque conocemos algunas excursiones suyas por León o por Soria, visitas a Silos y Covarrubias, una conferencia en Burgos, algún viaje a Salamanca..., nunca Castilla entró en su literatura, si no era por esta vía histórico-simbólica de condena de su tradición. Incluso la villa manchega que aparece en *El ruedo ibérico* es ya casi andaluza, proyectada en su actividad hacia Córdoba.

Respecto a las tradiciones, él cuenta con una, próxima y viva, en la que inscribirse: son los estremecedores poe-

mas anticastellanos de Rosalía de Castro, concentrados sobre todo en *Cantares gallegos,* aunque también la nota previa a *Follas novas* avise de que son versos "escritos no deserto de Castilla". Rosalía no aborda directamente un problema histórico o cultural, aun sugiriendo que late en el fondo, sino que se queja de la opresión, y el desprecio de los castellanos a los gallegos:

> Castellanos de Castilla,
> tratáde ben ós gallegos;
> cando van, van como rosas;
> cando vén, vén como negros. [...]
> Premita Dios, castellanos,
> castellanos que aborrezo,
> que antes os gallegos morran
> que ir a pedirvos sustento. [...]
> En verdad non hai, Castilla,
> nada como ti tan feio,
> que aínda mellor que Castilla
> valera decir inferno.

Valle-Inclán escribió en gallego un poema de cierta extensión, "Cántiga de vellas", publicado en una revista de la emigración en Cuba, *Labor gallega* (1915), y también las ágiles *jarchas* que cierran los poemas de *Aromas de leyenda.* Muchas veces habló de su proyecto –arraigado obviamente en las lecturas juveniles– de preparar una Historia de Galicia, que se centrara en tres fi-

guras clave: el hereje Prisciliano, el arzobispo Gelmírez y el ilustrado Feijoo. Ya en los años de pensamiento y práctica republicanos, esta línea subyacente en él tuvo también su formulación política:

> Reconstruir la personalidad gallega federalmente, sin pretender más, pero tampoco menos que Cataluña. Y como Cataluña, abogar porque Galicia borrara los límites provinciales de la región.

Parece probable que, sobre todo al adentrarse en ámbitos emocionales o para lo relacionado con el paisaje rural o lo religioso o lo familiar..., tuviera con frecuencia en la boca palabras y expresiones en gallego, que mezclara sin frontera nítida las dos lenguas en su conversación con amigos; en todo caso, resulta claro que –en el fondo de su escritura– está la sensibilidad lingüística del bilingüe, esa especial capacidad de percibir la vida de las palabras desde otra lengua, esa apertura de una sintaxis que se desliza por el borde entre dos normas.
Pero no escribió más en gallego y siempre aludió con deje despectivo al *dialecto,* tal como lo llamaban en la época incluso los más galleguistas. Javier Serrano, sin embargo, analizando con cierto detalle "Cántiga de vellas", lo ha visto de otro modo:

> No le resultaba fácil el uso del gallego. Esto se adivina en el caos en que entra la rima en los últimos doce

versos, en lo arcaizante de la lengua, en la machacona repetición de los mismos lexemas, en la debilidad y simpleza de muchos de sus versos. El gallego no era una lengua que él manejara con soltura, y sin duda él tuvo conciencia de ello.

Resulta evidente el peso que tiene Galicia en la obra de Valle, y también resulta evidente la herida íntima que origina ese peso. Con todo, como avancé, Galicia desaparece del último tramo de su escritura: salvo *Divinas palabras,* y quizá de refilón algunas de las piezas breves del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte,* no hay ningún texto de ambientación gallega escrito a partir de 1912. La estancia de madurez en Arousa exorcizó alguna clase de demonio particular que hasta entonces había hecho valer sus derechos. La indudable disidencia que el joven Valle mostró respecto a los intelectuales galleguistas (atacándolos abiertamente en sus "Cartas galicinas" de 1891) guardaba –ya propuse la hipótesis– obvia relación con esa clase de heridas íntimas y con su difícil desligarse del padre recién fallecido. También el tiempo lo va poco a poco suturando, y así en 1913, enfermo y agotado, puede dictar una carta a Manuel Murguía, por su ochenta cumpleaños; la trayectoria cubierta por los dos no permite pensar en el halago gratuito, sino en un luminoso recuerdo indirecto de aquel Ramón Valle Bermúdez en quien nunca se va a

reconocer, y en algún tipo de fidelidad a un núcleo que le ayudó a salir adelante:

> Envío mi saludo de admiración, de afecto y de respeto al patriarca de las letras, al que siempre tuve por maestro, al primero y al mejor que en la tradicional aridez de la prosa castiza, hizo cantar, para regalo de todos, las líricas alondras. Fue el primero en su época. Era estelar la distancia que de los hombres y las cosas de su tiempo le separaba. Y no podía ser comprendido.

Si Galicia opera en Valle como un nudo de tensiones, lo mismo ocurre con Valle para el galleguismo. Mientras los valleinclanistas no gallegos suelen conceder notable relieve al lugar de Galicia en su obra, el mismo asunto despierta debate entre sus paisanos; la más frecuente es una perspectiva lateral: que traten de documentar el origen gallego de alguno de los principales rasgos de la escritura, el esperpento, por ejemplo. Desde el lado contrario, ha sido citado a menudo el manifiesto vanguardista "¡Máis alá!" que, en 1922, publicaron el poeta Manuel Antonio y el pintor Álvaro Cebreiro, donde se podía leer que Valle-Inclán era "maestro da xuventude imbécil de Galicia". Xosé Luís Axeitos, que ha estudiado la crucial obra de Manuel Antonio, subraya que el carácter de provocación de un manifiesto de esta índole puede hacer olvidar que Valle era un escritor sumamen-

te leído y admirado en los círculos donde se aunaban el vanguardismo y el naciente nacionalismo gallego. Más allá del choque buscado, Manuel Antonio aclara su postura en diversos pasajes de su correspondencia:

> Eu non caerei na "boutade" de discutir os méritos do Sr. del Valle; o único que me parez é que, calquer día, o botafumeiro non vai a poder entrar pol-o pórtico d'a groria (todo con inicial pequena).
> E con isto acabo en decir que eu son máis valle-inclanista que os meus amigos, porque veño a ser dend'o meu "ne quid nimis" un valle-inclanista da obra contra os valleinclanistas d'o nome.

Valle lo habría suscrito: la pomposa y huera gloria provinciana, la confusión entre el personaje y la escritura (por mucho que él la hubiera alimentado), el juego abierto y estimulante de las contradicciones.

23. EL CARLISMO

Quizá uno de los aspectos de la biografía de Valle-Inclán que más divergencias de opinión produce es el de sus relaciones con el carlismo, teniendo en cuenta además la notable evolución ideológica que, en los últimos años de su vida, le acerca a posiciones republicanas, y finalmente a una confluencia práctica con el Frente Popular. Es muy frecuente que, para minimizar la importancia de su filiación carlista, se citen unas líneas de la *Sonata de Invierno,* puestas en boca de Bradomín:

> Yo hallé siempre más bella la majestad caída que sentada en el trono, y fui defensor de la tradición por estética. El carlismo tiene para mí el encanto solemne de las grandes catedrales, y aun en los tiempos de guerra, me hubiera contentado con que lo declarasen monumento nacional.

Ya hemos comprobado la pobreza que una lectura literal y descontextualizada de las *Sonatas* produce: en este caso habla un personaje que acaba de perder su brazo en el combate por una causa *estética.* Pero no es necesario esmerarse en la lectura: basta con mirar las fotos en que Valle aparece recibiendo un homenaje de la comunidad

tradicionalista de Buenos Aires o compartiendo la presidencia de un acto político carlista con Vázquez de Mella y el Marqués de Cerralbo. O, en su casa, posando ante un retrato del pretendiente Jaime III, o llevando una boina carlista siempre que va de excursión o cuando visitó el frente franco-alemán en 1916.

En la guerra civil de 1872-1876, en plena infancia de Valle, decenas de voluntarios gallegos nutrieron las filas carlistas y también la población joven se vio afectada por las levas para las tropas gubernamentales. No cabe duda –ya lo señalé– de que anécdotas y opiniones sobre la guerra formaron parte de la vida diaria del niño. No a la manera de Unamuno, sólo un año mayor que Valle, que debió vivir el cerco carlista de Bilbao, donde su familia residía entonces, época que alimentó luego su novela *Paz en la guerra;* pero sí como un tema que alcanzaba el oído y la cabeza, durante aquel tiempo infantil de reconcentrada ensoñación.

Los primeros relatos de Valle están salpicados de referencias a la guerra carlista, aunque en general se trate de motivos escenográficos más que de núcleos narrativos de relieve. Así, en "Rosarito", de *Femeninas;* en "Beatriz", de *Jardín umbrío;* en "Un cabecilla". Más desarrollo hay en "Del misterio", inquietante historia de encantamientos y fantasmas, protagonizada por un ni-

ño que vive aterrorizado por una bruja, amiga de su abuela; tiene al padre preso en Santiago por legitimista; el preso, para escaparse, mata al carcelero y lega a su hijo el fantasma, predestinado como estaba al terror.
La *Sonata de Estío* y la de *Otoño* cuentan también con alusiones de esta índole: "Embarqué en Londres, donde vivía emigrado desde la traición de Vergara. Los leales nunca reconocimos el Convenio". Y en ambos libros Bradomín va reencontrando antiguos compañeros de causa o recordando escenas relacionadas con la guerra.
Él ya es un anciano en la guerra carlista de los años setenta, y éste es el momento que Valle elige para cerrar sus "memorias" con la *Sonata de Invierno:* el escenario es la corte del llamado Carlos VII en Estella y el propio campo de batalla, y sobre él trama un argumento híbrido de intrigas sentimentales, acción y cierto documentalismo. Abre la novela una imagen del Rey, elaborada con todas las luces de la idealización:

> ... la figura prócer del Señor, que se destacaba en medio de su séquito, admirable de gallardía y de nobleza, como un rey de los antiguos tiempos. La arrogancia y brío de su persona, parecían reclamar una rica armadura cincelada por milanés orfebre, y un palafrén guerrero paramentado de malla. Su vivo y aguileño mirar hubiera fulgurado magnífico bajo la visera del casco adornado por crestada corona y largos lambrequines. Don Carlos de Borbón y de Este es el único

príncipe soberano que podría arrastrar dignamente el manto de armiño, empuñar el cetro de oro y ceñir la corona recamada de pedrería con que se representa a los reyes en los viejos códices.

Enseguida se comprueba que la idealización tiene un límite: el que fijan gramaticalmente las verbos en condicional y las construcciones hipotéticas: "parecían reclamar", "hubiera fulgurado", "podría arrastrar"... Tanta irrealidad gramatical tiene un origen: "como un rey de los antiguos tiempos"; en efecto, todos los datos que realzan la majestad proceden de una época lejana que, en la sugerencia léxica, se imagina medieval o de un muy temprano Renacimiento; la distancia se multiplica aun, por cuanto aquel mundo no lo conoció el narrador y sólo puede intuirlo a través de representaciones: "con que se representa a los reyes en los viejos códices". Es decir: el rey sería así de grandioso, si las cosas fueran de tal modo; como no son así, todo queda en una potencialidad más bien inocua.

La imagen de doña Margarita, la Reina, añade nuevos elementos:

Al entrar en la saleta, donde la Señora y sus damas bordaban escapularios para los soldados, sentí en el alma una emoción a la vez religiosa y galante. Comprendí entonces todo el ingenuo sentimiento que hay

> en los libros de caballerías, y aquel culto por la belleza y las lágrimas femeninas que hacía palpitar bajo la cota el corazón de Tirante el Blanco. Me sentí, más que nunca, caballero de la Causa.

Tras el modelo de un rey majestuoso, con todos sus atributos, avanza el de la caballería andante: galante, aventurero y religioso. Bradomín se reconoce como tal caballero a través de la evocación literaria, en la súbita conciencia de que está viviendo una escena equiparable a la de los antiguos libros. No es necesario analizar qué clase de hechos caballerescos realiza Bradomín en la novela; basta con percibir cómo funciona el mecanismo de idealización: en él crece ese carlismo concebido como valor estético.

Un mecanismo del mismo orden funciona en la descripción épica de los jinetes cabalgando al viento o incluso –si no como idealización, sí como desarraigo de lo cotidiano, como extrañamiento temporal– el salvaje manifiesto a favor del derecho al atropello y a la crueldad en la guerra, al que ya me referí cuando comentaba las *Sonatas.*

Sin embargo, Bradomín aporta también datos documentales acerca de las costumbres y la atmósfera de la corte, construye al Rey como personaje de psicología tornadiza, frívola y severa, y va anotando opiniones propias y de otros sobre la marcha de la guerra. Todo ello, que

ocupa gran parte del libro, reduce la idealización caballeresca a la trivialidad, a una especie de fantaseo de entretenimiento que ni al mismo protagonista le resulta útil para dejar de ver las cosas como son. Es entonces cuando personajes experimentados como Bradomín y Fray Ambrosio se sientan a hablar en serio del curso de las cosas, en medio de una atmósfera de falsedad y traición, y concluyen que apenas sería mejor la victoria que la derrota. El sabor final del libro es de negro escepticismo. Ni éste ni otros de Valle podrían calificarse, por su desarrollo, por el análisis que efectúan, de literatura carlista, literatura de partido.

Los anales del carlismo incluyen, en la relación cronológica de hechos destacados, la aparición de la trilogía valleinclanesca en 1908 y 1909; pero textos tan matizados y al tiempo surcados de corrientes contradictorias difícilmente podrían tomarse como pruebas de fidelidad a una doctrina. Creo que Valle intenta aprovechar el buen momento por el que atraviesa la recepción de su obra –ventas y traducciones de las *Sonatas*, impacto de las *Comedias* en la crítica y el público más exigente, mayor presencia en los escenarios teatrales...–, rentabilizando a la vez su nueva capacidad de trabajo y la mejor organización práctica de la vida desde que convive con Josefina Blanco. Para ello, propone textos quizá más

legibles, ágiles, donde la acción tiene un peso estructural, aun a costa de dejar la exploración formal y la reflexión histórica sólo insinuadas.

Fiel al trabado característico de su escritura, Valle recupera hilos sueltos de las obras anteriores para urdir la base de la trama, que luego desarrollará con nuevos personajes. Así, reencontramos a Montenegro y concretamente el momento –entre el tiempo narrado por *Águila de blasón* y el de *Romance de lobos*– en que Cara de Plata, su hijo menos bárbaro, se va de voluntario a la guerra con el padrinazgo de Bradomín; también, personajes de la primera novela van atravesando –con mayor o menor peso– las otras dos, cumpliendo esa función de continuidad. Las novelas abren ya en germen algunas formas de *El ruedo ibérico* –igual que dejan inoculado el veneno de la pasión por la Historia de España–, pues se desenvuelven con creciente fragmentarismo, rompiendo los episodios demasiado lineales, evitando que un personaje se adueñe del argumento, montando en paralelo estampas simultáneas de los dos bandos; esta técnica permite que el juicio sobre los protagonistas –por ejemplo, el cura guerrillero Santa Cruz, en *Gerifaltes de antaño*– se construya con un punto de vista múltiple: entrelazando la visión del mismo implicado, del narrador, de otros figurantes... La escritura se ajusta, así, al propósito central de Valle: mostrar los pequeños hechos, desvelar cómo

los núcleos ideológicos de fondo son materia cotidiana, percibir el hormigueo de lo real, lo que podría llamarse –a la manera unamuniana– *intrahistórico*.

El principio de *Los cruzados de la Causa* está presidido por el escepticismo de Bradomín, el carlista de mayor jerarquía entre los que conspiran en la Tierra de Salnés, que se muestra simplemente como un pragmático, alguien que va cumpliendo sus tareas quizá sin creer demasiado en ellas, silencioso cada vez que alguien repite el discurso oficial; nunca deja, por otro lado, de estar en guardia ante el fantasma de la traición, que asume casi como si perteneciera a los ciclos de la naturaleza: "Será mucho más difícil vencer en las antecámaras reales que en la guerra".

Merced a esta clase de filtros –la perspectiva de personajes que no dan el tipo convencional de *carlista*–, y aunque un gran número de nobles y sobre todo de clérigos habiten las páginas, Valle consigue atenuar el peso de la ortodoxia y prestar voz a apariciones populares intermitentes, como la de este mendigo en *Los cruzados:*

> En las Españas pasa que todos los que mandan son unos ladrones... Pero quieren ser solos, y esa no es justicia. La justicia sería abrir los presidios y decirle a la gente: No podemos ser todos hombres de bien, pues vamos a ser todos ladrones.

Es la voz de un anarquismo escéptico y naïf, antisistema, en que ya apunta una conciencia de que la mayor parte de los discursos ideológicos tiene su raíz en el origen social de quien habla. Una visión primitiva, anarquizante, aunque también feudal, es igualmente la que expresa Montenegro, contra las leyes, contra el Estado. Pero, realmente, no se configura en la trilogía lo que pudiera llamarse un pensamiento político carlista, sino una gama de actitudes de orden moral; y, en vez de un código ético basado en la tradición religiosa y el peso del catolicismo, se trata más bien de una decantación de la experiencia, la suma de una serie de opciones personales cuyo valor se pone de relieve.

Tras el escepticismo y la propuesta ética, en la trilogía acaba pesando un último poso existencial. En *Los cruzados,* todos quedan maltrechos, frustrados, desolados, llenos de remordimiento e inquietud, como si el estado de cosas se resumiera en la memorable lamentación de Montenegro por el joven soldado muerto (casi en eco de aquel poema de Rimbaud al soldado dormido en el campo, con sus boquetes rojos de bala); todos quedan maltrechos, quizá con la excepción del espía, que ha conseguido escabullirse y seguir su rumbo, y la del aventurero, Cara de Plata, a quien la expectativa del futuro le sirve de evasión. El fatalismo es la forma popular de conciencia existencial. Y también lo es una hermandad a la

que el enfrentamiento de los bandos no alcanza: las mujeres de ambos lados se reúnen en el palacio de la Condesa de Redín, una anciana de abolengo liberal, a preparar hilas para los heridos, cada una para los suyos. "La guerra comenzaba a parecerle una agonía larga y triste, una mueca epiléptica y dolorosa", se dice de la monja que ha ido al frente desde Galicia, buscando que su compromiso ideológico dejara de ser platónico, para purgar su remordimiento por los que morían, y en las imágenes de su reflexión hasta el título, *El resplandor de la hoguera,* queda desmontado, desactivado por la realidad:

> Había imaginado la guerra gloriosa y luminosa, llena con el trueno de los tambores y el claro canto de las cornetas. [...] Deseaba llegar a la hoguera para quemarse en ella, y no sabía dónde estaba. Por todas partes advertía el resplandor, pero no hallaba en ninguna aquella hoguera de lenguas de oro, sagrada como el fuego de un sacrificio.

A Juan Antonio Hormigón, *Voces de gesta* le parece un "auto sacramental político", porque sus personajes –Rey Carlino, Rey Pagano...– se condensan en conceptos hasta hacer de la obra una ceremonia, romántica y política, de homenaje a la monarquía tradicional. A mí me cuesta leer *Voces* así, aun reconociendo que todos estos ele-

mentos se hacen presentes en el texto; veo, en cambio, por encima de ello, un holocausto, el exterminio de todo un pueblo, y cómo impregna el conjunto el aliento terminal de desolación.

El pueblo –el pueblo carlista en particular– está ante el fin de su proyecto: "¡Ya pasó aquel tiempo de los partidarios!", y desde las primeras páginas su Rey aparece haciendo la travesía del desierto, desheredado de la fortuna: "Tanto le persigue su negro destino / que vive en el monte como otro cabrero", identificado con su pueblo en la desgracia que comparten.

Aunque la crueldad de los enemigos, su ferocidad impía, es manifiesta, sin embargo, los tintes que colorean el final no proceden de la política ni exigen lectura histórica concreta; como ya se intuía, a ráfagas, en *El resplandor* o en *Gerifaltes,* el verdadero escenario del drama es la vida. Según va discurriendo la obra, la intensidad trágica la pone el paso del tiempo, el modo silencioso en que la rápida vejez devora la fuerza y el deseo de vivir; es la sensación de lo irrecuperable, de que no se puede volver atrás en búsqueda de nada, y de la inconsistencia de lo poco que se tiene. Ginebra no vuelve a ver al mozo que la pretendía hasta que ambos se sienten acabados y viejos; el hijo, producto de la violación, que era su compañía única, muere también violentamente; la Causa está perdida... La calavera agusanada que le llevaba en el

saco al Rey se ha convertido en la simbólica calavera de la caducidad, la que pintan los barrocos junto al que medita, en nada se parece a un trofeo de guerra.
Los últimos acordes de *Voces* suenan, ciertamente, a canción de despedida, son un salmo de derrota:

> ¡De aquellos piqueros,
> de aquellos pastores honderos,
> queda un viejo que cava una tumba
> bajo el carcomido roble de los fueros!

Y el Rey Carlino asume esa derrota como suerte personal:

> Deja que al olvido arroje mi nombre,
> y si muero Rey, que renazca hombre.

Voces de gesta se estrena en 1911; en 1909, anticipándose pocos meses a la terminación de la trilogía carlista, había muerto Carlos VII, justo –como se vio– cuando el escritor acababa de realizar su primer viaje a Navarra y estaba enfermo. Aunque lejanos ya los años de la guerra, su final resuena en este himno que es, más bien, elegía.
Desajuste: 1911 señala la época de mayor actividad pública de Valle en las filas del carlismo organizado; como en montaje paralelo, en 1911 echa el cierre literario a la épica tradicionalista.

Al parecer, los primeros contactos de Valle con el carlismo datan de su época de estudiante en Santiago. Uno de sus profesores en la Facultad de Derecho, Alfredo Brañas, adquiere influencia sobre un amplio número de alumnos con sus ideas de regreso a una sociedad tradicional medievalizante; crea el Círculo de la Juventud Católica, a cuyas reuniones asisten Valle y su hermano Carlos, en un claro gesto de distancia respecto a la significación política de su padre. El discurso de Brañas promueve cierto regionalismo conservador, pero acaba desembocando en el carlismo; parece que el profesor, en concreto, siguió esa trayectoria.
La historia carlista de Valle continúa –como acabo de recordar– en su obra, especialmente en el juego de la lectura que identifica a Bradomín con él y que él deja correr. Más tarde, al tiempo que escribe su trilogía, la amistad con el navarro Joaquín Argamasilla de la Cerda le acerca a la práctica política del tradicionalismo; Argamasilla se convierte en un buen amigo –parece, por ejemplo, que inspira el nombre del hijo que tan pocos meses vivió–, conecta también con su sensibilidad literaria, difundiendo en el mundo carlista la importancia para la causa de la obra de Valle, le invita a visitar Navarra y le acompaña en aquella primera visita, emotiva e infortunada a la vez. *El Correo Español* da cobertura política a ese viaje:

> Ayer salieron para Navarra nuestro querido amigo el señor Argamasilla de la Cerda y el brillantísimo don Ramón del Valle-Inclán, con objeto de recorrer aquella lealísima región y recordar épicas hazañas de nuestra cruzada última...

Esta vinculación ha debido irse desarrollando para que, en el desplazamiento a Argentina de 1910, los círculos tradicionalistas de la emigración lo utilicen como motivo de propaganda y organicen un homenaje público en Buenos Aires, donde él se muestra a la altura retórica de las circunstancias:

> El único brazo que tengo lo dedico a manejar la pluma en defensa de mis ideas y si es necesario ese brazo lo pondré a disposición de la Causa para manejar otras armas si el caso llega.

Sin embargo, la relación con los carlistas porteños no es fácil, pues a los sectores más conservadores la figura de don Ramón les resulta de difícil encaje. En el mismo 1910, este tipo de dificultades se concreta también en la península en un oscuro episodio. Valle acepta presentarse a las elecciones parlamentarias, defendiendo la lista del carlismo por la circunscripción de Monforte; la mayoría de las biografías indican que salió derrotado, pero hoy parece, por el análisis de los datos, que no llegó a presentarse: las intrigas internas le descabalgaron

de la candidatura al final y, cuando don Jaime, enterado y molesto por el asunto, le ofreció presentarse directamente por Estella, él ya no estaba dispuesto a aceptar.
Pero el tropiezo no parece desanimarle del todo. Del 9 de enero de 1911 es la famosa foto en que se le ve sentado en una mesa de sesudos varones, entre Vázquez de Mella, líder del carlismo parlamentario, y el Marqués de Cerralbo, delegado en España de don Jaime y presidente de la Junta Nacional del partido; la ubicación da idea de la importancia que el aparato carlista otorgaba al uso de la figura pública de Valle. El acto se inscribía en la campaña integrista contra un proyecto, motejado de "Ley del Candado", que buscaba poner mínimas limitaciones a la implantación en España de nuevas órdenes religiosas; el gobierno acabará retirándolo.
Todo este año de 1911 es de intensa actividad militante. Aprovechando la gira teatral de su esposa, Valle fue dando conferencias en diversas ciudades, organizadas –como vimos– por los círculos tradicionalistas locales, que son prácticamente mítines de partido con retórica épica. Las trabas del gobernador de Barcelona al estreno de *Voces de gesta* o el acto de desagravio en Pamplona con motivo del veto de Díaz de Mendoza a la misma obra tenían, en realidad, este fundamento.
Con la distancia de hoy, cuesta situarse en este periodo. Es como si la obra de Valle hubiera seguido su propio

proceso, hasta agotarlo y llegar al cierre de un ciclo en *Voces,* y, sin embargo, el papel de figura pública le atrajera o compensara lo suficiente como para consentir en esta contradictoria implicación. Así, sus premoniciones acerca de los traidores emboscados en las propias filas o su rechazo a las camarillas caciquiles y parlamentarias se inhiben, parecería que no se leyera a sí mismo o hubiera acabado comprendiéndose sólo de manera retrospectiva.

En todo el análisis de biógrafos y estudiosos valleinclanistas se tiende a contemplar el carlismo como una ideología fijada, rígida: antiliberal y antiparlamentaria, integrista y ultracatólica, regresiva en lo social con un fetichismo feudalizante.

Recuerdo que, en los movidos años de la transición, debí asistir a un encuentro del comité provincial de Valladolid de Coordinación Democrática, el organismo clandestino que reunía a todas las fuerzas antifranquistas, cerca ya de la caída del régimen: democristianos, socialdemócratas, republicanos, socialistas, comunistas, maoístas, sindicalistas de la UGT y Comisiones Obreras. La cita era en un lugar que me sorprendió: la sede de una agrupación cultural que servía de tapadera al Partido Carlista. Estaba en un decrépito pasaje modernista, hoy ya restaurado, el Pasaje Gutiérrez, emblemático en

la obra de Rosa Chacel; dentro de la casa, todo era aun más decrépito: las escaleras, la tarima del piso. Los anfitriones eran dos hombres mucho mayores que los demás asistentes; no recuerdo sus rostros ni volví a saber nada de ellos; tampoco recuerdo nada sobre el desarrollo del encuentro, que sería uno de aquellos tira y afloja habituales sobre un manifiesto que debíamos redactar o una manifestación que sería conveniente convocar. Pero la imagen me vuelve ahora en forma de interrogante sobre lo monolítico del pensamiento carlista.

Resulta, además, digna de desconfianza tanta certeza transmitida a través de siglo y medio de la historia de España. Sometida esta historia a un estricto y duradero control ideológico, víctima de tantas manipulaciones, no veo otro modo de abordarla que como terreno de conflicto, en que todo queda por debatir y nada puede darse por asentado. Américo Castro, por aquellos mismos años de Valle, fundó una historia crítica del país que todavía está muy lejos de haberse estabilizado como enfoque común.

Josep Carles Clemente, uno de los mayores especialistas en la historia del carlismo, explica la pluralidad interna de ese movimiento:

> El bando carlista no era un grupo ideológicamente homogéneo. En primer lugar, tenemos a los realistas exaltados o absolutistas puros, [...] los integristas. Este

> sector se movilizó tras la reivindicación de la vuelta pura y simple del Antiguo Régimen, la unión indisoluble del Altar y el Trono, el retorno del Tribunal del Santo Oficio y la intransigencia religiosa por bandera. [...]
> En segundo lugar, estaban los realistas moderados, partidarios de tenues reformas en el sistema absolutista y legitimistas dinásticos de pro, [...] los tradicionalistas.
> Y, por fin, el sector popular, los que se alistaron en las filas de don Carlos tras las promesas de realización de una reforma agraria que les permitiera el acceso a la tierra y la conservación en el norte de la peculiar democracia vasca: los Fueros.

Las tres tendencias están ampliamente documentadas y la historia del carlismo se confunde con la alternancia entre integrismo y movimiento popular, componiendo éste la base social más amplia y fiel, y controlando aquél casi siempre el aparato burocrático del partido. De hecho, desde el final de la guerra en 1876, se habían producido sucesivas escisiones de grupos integristas que acabaron pactando con las fuerzas más conservadoras de la Restauración.

El papel de alguien como Valle-Inclán era difícil en ese entramado: nunca fue bien visto por los poderosos sectores clericales, que por ejemplo se opusieron públicamente al homenaje que le tributó en 1913 el Círculo Jaimista de Santiago de Compostela; no es, pues, en ab-

soluto automático el vínculo entre carlismo y clero integrista. Del mismo orden fueron las discrepancias que se levantaron entre los carlistas de Buenos Aires y, con seguridad, las intrigas en torno al escaño de Monforte. A la vez, el movimiento no tenía otra figura cultural comparable (salvo Gaudí, sin propensión alguna al activismo) y necesitaba el nombre de Valle, pese a las contradicciones. De esta singularidad eran también conscientes quienes se alineaban en las posturas contrarias; así, el periódico *El País* introduce una entrevista con él, publicada en 1915, con esta advertencia:

> Don Ramón del Valle-Inclán, aunque tradicionalista, no es un idiota embaucado. Todo lo contrario. Es de los españoles más despiertos, vivaces, originales, profundos.

La conveniencia de atender a los conflictos internos del carlismo y, sobre todo, a su fuerte componente popular, viene exigida por numerosos pasajes de la obra de Valle, que nunca resulta compatible con una concepción ortodoxa del movimiento. Pero, además, no sólo se trata de él: en el panorama que vengo sugiriendo, adquiere mucho relieve este párrafo de Unamuno, al final de *En torno al casticismo,* texto medular del pensamiento crítico español y en el que elabora el fértil concepto de *intrahistoria:*

> A raíz de nuestra Gloriosa, tan castiza, dígase lo que se quiera, tan hondamente castiza, levantóse al parecer en contra de ella y en realidad para acabarla y extenderla, el pueblo de los campos, y hoy es el día en que no nos hemos explicado aún aquella oleada. Sólo vemos los programas, las fórmulas, las teorías y las doctrinas con que trataron de *explicarla* los que aparecían a su frente. [...] ¡Cuántas cosas cabían en los pliegues de aquel lema: Dios, Patria y Rey! Le sucedió lo que al hervidero religioso de la Italia del siglo XIII, la encasillaron y formularon y cristalizaron, y hoy no se ve aquel empuje profundamente laico, democrático y popular, aquella protesta contra todo mandarinato, todo intelectualismo, todo jacobinismo y todo charlamentarismo, contra todo aristocratismo y centralización unificadora. Fue un movimiento más europeo que español, un irrumpir de lo subconsciente en la conciencia, de la intrahistoria en la historia. Pero en ésta se empantanó, y al adquirir programa y forma perdió su virtud. ¿Para qué seguir escribiendo de un momento intrahistórico que sólo vemos con prejuicios históricos?

Esta sabia sugerencia de otra línea de análisis se corresponde por entero con el pensamiento que Valle –más allá de su juego autocontradictorio y de sus poses– fue articulando a lo largo de su escritura, y explica también su evolución ideológica (mejor, desde luego, que la evolución del propio Unamuno). Entre los valleinclanistas, sólo Hormigón, quien también aprecia una analogía con

las guerras campesinas alemanas del XVI, de fuerte contenido religioso junto al sociopolítico, ha abierto la posibilidad de una lectura de este orden:

> El carlismo, como movimiento de masas, es potencialmente revolucionario en el conjunto de la sociedad española. Es, en definitiva, una forma de protesta de la población agraria, espontánea, muchas veces feroz, incoherente y sin futuro, de ahí que tantas veces se haya podido identificar en la base carlismo y anarquismo.

Los tópicos que se manejan en torno al carlismo recuerdan, de algún modo, otro tema conflictivo de la historiografía española: el de la sublevación comunera contra Carlos V, con su indiscernible complejidad ideológica y su notable componente de movilización de masas. Mientras la línea historiográfica tradicional, que va de Menéndez Pelayo a Ortega o Marañón, ve las Comunidades como un movimiento regresivo, otros aciertan a distinguir en ellas la primera de las revoluciones modernas; por eso, en aquellos años de la transición democrática –otra vez vuelvo a ellos– pudieron asumirse popularmente los comuneros como emblema de libertad.

El momento crítico en la relación de Valle-Inclán con el carlismo coincide con su crisis general de madurez, de la que también forma parte, y llega con la Guerra Europea

de 1914. En la polémica que dentro de la España neutral se mantiene, Valle milita en el bando aliadófilo y firma el "Manifiesto de adhesión a las naciones aliadas" que fue elemento central en el debate; con él, firman entre otros Galdós, Unamuno, Antonio Machado, Maeztu, Azorín, Anselmo Miguel Nieto, Rusiñol, Romero de Torres, Azaña o Pérez de Ayala; de los escritores más próximos por edad sólo es llamativa la ausencia de Baroja y de Benavente.

Los carlistas se parten en dos, cristalizando en torno a este problema diferencias larvadas que poco a poco habían ido creciendo en los últimos años, desde la sucesión de Carlos VII por su hijo, que resultaba demasiado moderno en ideas y actitudes para Vázquez de Mella y sus seguidores. Don Jaime –Jaime III–, aliadófilo de vocación, decide consultar a las diversas ramas de la dinastía y ésta le apoya en bloque; incluso dos jóvenes miembros de la rama Borbón-Parma se alistan como voluntarios en el ejército belga. Pero, valorando la división de posturas dentro del partido, propone una posición oficial de neutralidad. Don Jaime, que residía en Austria, en el castillo de Froshdorf, es expulsado del país en primera instancia, exiliándose a Francia; luego se le permite regresar, pero –incumpliendo el acuerdo alcanzado– se le arresta en el castillo mientras dura la guerra, poniéndole serias trabas a toda comunicación con el exterior.

Vázquez de Mella es radicalmente germanófilo, como todos los conservadores españoles; pero no se conforma con eso ni con su acercamiento a los partidos de la Restauración (en 1916 da conferencias en sedes mauristas, por ejemplo), sino que pone en marcha una maniobra para ocultar a los carlistas la postura de don Jaime; llega al punto de manipular las escasas cartas que éste puede enviar o de utilizar su nombre en contra de las posiciones que realmente sostiene.

En 1919, ya libre y enterado de todo el proceso, don Jaime lo denuncia sin contemplaciones:

> ... haciéndoles creer, contra toda verdad, mis simpatías prusianas; fingiendo intimidades con el káiser, a quien jamás he visto y de quien sólo he recibido desatenciones y agravios; falsificando noticias y hasta documentos tan odiosos como ridículos...

Los mellistas intentan que no se difunda esta declaración; pero don Jaime los destituye y disuelve la Junta Nacional: en completa desbandada, a la escisión se suman la decepción y el abandono de muchos. Suena, de nuevo, la hora de los traidores, tantas veces anticipada por Valle. Él rompe con el partido carlista, al menos no conozco que realice actividad política alguna relacionada con él a partir de este momento, pero manteniendo su fidelidad personal a don Jaime, que no cesará mien-

tras viva. Están dadas, así, las condiciones para que su evolución política se desarrolle libremente, ya sin compromisos, y se acelere; muy pronto empieza a percibirse la dirección y sentido de este proceso.

En 1911, *El Correo Español*, órgano del carlismo, le había hecho una entrevista sobre sus impresiones políticas tras los viajes a Argentina y por España; entre otras cosas, hablaba Valle en términos de enfrentamiento con el influyente y duro anarquismo catalán: "Allí somos el constante contrapeso de la revolución, y en todo momento, una necesidad para los amantes del orden". La política concede oportunidades inesperadas, por ejemplo, la de oír a Valle declarándose amante del orden; pero la rectificación, una vez empezada la guerra, es inmediata. Sólo a los cuatro años, en 1915, vuelve a referirse a la misma colaboración en Cataluña con el gobierno, pero ahora con el acento contrario; le dice a *El País:*

> A la aventura de Marruecos, contra la opinión nacional que es enemiga de ella, nos llevaron tradicionalistas y conservadores estrechamente unidos, en la hora de la Semana Trágica.

No hay demasiados datos sobre las relaciones de Valle con el carlismo posteriores a esta crisis. En su obra, el

tono –como el tono general a partir de 1920– cambia: así, ironiza con el poder profético de Vázquez de Mella, supongo que refiriéndose a su germanofilia. Se modifica también el signo de los precedentes carlistas de los personajes: uno de los representantes más repulsivos de la colonia española en *Tirano Banderas* es un carlista traidor, "que estafó la caja del Séptimo de Navarra". Las apariciones de carlistas en *El ruedo ibérico* no les distinguen en absoluto de sus rivales isabelinos; de hecho negocian con ellos, recurren a similares manejos, se mueven con la misma inconsecuencia, con los mismos intereses. En *Viva mi dueño,* Bradomín asiste a un frustrado congreso en torno a la maniobra sucesoria con que los más conservadores pretenden eliminar al hermano y sucesor de Carlos VI, Juan III, por sus ideas liberales; Bradomín se proclama juanista, pero a la vez el ambiente resulta esperpéntico: don Juan se cree poseído por una secta de hipnotizadores y decide dimitir (por cierto, personaje significativo de la pluralidad del carlismo este don Juan: aficionado a la literatura romántica, explorador del Ártico, experto botánico, inventor de los botes de caucho plegables –antecedente de las lanchas *zodiac*–, fotógrafo pionero –obtuvo la Medalla de Oro del zoológico de Londres por haber fotografiado a todos sus animales–, nadador de fondo con un historial de éxitos deportivos, notable pianista).

En su vida personal, tras la ruptura con el partido, queda en Valle –como digo– la fidelidad a la dinastía y, en particular, a don Jaime. En 1925 bautiza con ese nombre al menor de sus hijos varones. Utiliza el carlismo claramente como elemento de provocación en el juicio a que le somete, a finales de 1927, la Dictadura por desórdenes públicos, celebrado con gran cobertura de prensa; estamos ante una de las actuaciones típicas –vociferante y fabuladora– de cuando era más joven, recuperada a los sesenta y un años:

> –La ley dispone que el procesado prometa...
> –¡Me da igual! Yo no puedo prometer. Soy católico, apostólico, romano, antidinástico...
> El presidente vuelve a agitar la campanilla:
> –¡Orden! ¡Orden! Esa declaración es impertinente...
> –¡Soy católico; jaimista! Y es muy pertinente que diga que en la guerra, mandando la división de castellanos...

Sí, en aquella guerra, que acabó cuando él tenía diez años. En 1929, fue recibido en audiencia por doña Berta de Rohan, segunda esposa y viuda de Carlos VII. En 1931, don Jaime le condecoró como Caballero de la Orden de la Legitimidad Proscrita.

Pero quizá, para concluir, resultaría ilustrativo referirse a la evolución del propio don Jaime, quien –cada vez más interesado en la cuestión social– declaró que se con-

sideraba "un socialista sincero"; fue muy beligerante contra la Dictadura y publicó contra ella un enérgico manifiesto en 1925, año en el que se reunió en París con representantes de todos los partidos de la oposición democrática. El 23 de abril de 1931, sólo nueve días después de la proclamación de la República, pidió a sus partidarios que colaboraran con el gobierno provisional y se esforzaran en conseguir una asamblea constituyente, que permitiera "la federación de las distintas nacionalidades ibéricas"; su propuesta de modelo de Estado era "una monarquía renovada, progresista", pero añadía:

> Si la voluntad nacional, libremente expresada, se pronunciara a favor de la República, yo pediría a los monárquicos que colaborasen en la obra inmensa que es construir la federación de la nueva España.

Murió el 2 de octubre de ese mismo 1931. Le sucedió su tío Alfonso Carlos I, octogenario, y de inmediato los integristas recuperaron el poder y, concordes con la jerarquía eclesiástica, empezaron a preparar una sublevación contra la República. Sin embargo, cuando ésta se produjo por fin, en 1936, algunos notables carlistas, como toda la dirección en Cataluña, fueron fusilados por sus propios compañeros: eran jaimistas, federalistas y demócratas. Es, así, llamativo que la honda transformación política que protagonizó Valle-Inclán no le alejara de las

posiciones que había defendido don Jaime. Por eso, que en su casa conservara en lugar destacado una foto dedicada por el "Rey" cobra quizá otro sentido distinto que el de mera continuidad tradicionalista.



24. LA GRAN GUERRA EUROPEA

El 28 de junio de 1914 es asesinado en Sarajevo el archiduque Francisco Fernando de Austria, sobrino y heredero del anciano emperador Francisco José; muere con él su esposa Sofía. El asesino era un estudiante serbio, vinculado a la organización secreta La Mano Negra. De manera inmediata el imperio austrohúngaro declara la guerra a Serbia y, en el plazo de pocos días, se van sumando a la declaración de hostilidades los principales países de Europa, según un funcionamiento automático de las alianzas militares que, desde hacía tiempo, no ocultan una continua escalada de tensión.

A Serbia la apoya Rusia, Austria cuenta con Alemania. Francia e Inglaterra no tardan en componer el núcleo básico antigermánico. El gobierno prusiano toma la iniciativa, preparando la invasión del noroeste de Francia a través de un país neutral que también ocupa, Bélgica. En la batalla del Marne, los franceses consiguen estabilizar el frente e impedir el avance alemán hacia París, que parecía estar muy cerca para los invasores en el primer momento. Al año siguiente, Italia se une a los aliados; Turquía, a los llamados imperios centrales; la guerra se extiende fuera de Europa. España decide mantenerse al margen.

Todavía en 1915, a la vez que participa en el manifiesto aliadófilo, Valle-Inclán tiene una actuación que enlaza con su trayectoria carlista. Acogiéndose a algunas disposiciones legales, solicita al gobierno que se rehabiliten –y recaigan en él– el marquesado del Valle, el vizcondado de Vieixín y el Señorío del Caramiñal; seguramente poseía ciertos derechos, teniendo en cuenta su genealogía, y la estancia en Galicia, la proximidad de amigos conservadores y conocedores de la tierra como Díaz de Rábago, le han debido de sugerir la posibilidad; también, la existencia de algunas partidas en los presupuestos del Estado asignadas a ese tipo de títulos. El gobierno terminará rechazando la solicitud.

En mayo de 1916, es invitado por el gobierno francés a visitar el frente de batalla, en reconocimiento a su postura francófila; decidido a ir, consigue también un acuerdo con *El Imparcial* para publicar sus crónicas de guerra y lleva asimismo cierta representación de *La Nación* de Buenos Aires y de la agencia *Prensa Latina.* Llega, pues, a París por primera vez el año en que cumple los cincuenta y cuando acaba de morir Rubén Darío, tan vinculado a la ciudad. Se aloja en casa de su traductor y amigo Jacques Chaumié, que le había visitado recientemente en Cambados; Chaumié era hijo de un antiguo ministro de Justicia y seguramente pudo influir en la gestación del viaje.

Viaja con él Corpus Barga y actúan a menudo como anfitriones Ciges Aparicio, que desempeñaba la corresponsalía de *El Imparcial*, y el joven Pedro Salinas, que acaba de obtener un lectorado en la Sorbona. Por otra parte, su estancia despierta atención en la prensa francesa y entre los escritores de aquel país: entabla contacto con Barrés –con quien habla largamente de las peregrinaciones a Santiago– o Morel Fatio –a quien encuentra en el homenaje universitario a Darío–, y es recibido por el Presidente de la República, Aristide Briand, que le agasaja y ofrece toda clase de facilidades. Se siente verdaderamente halagado, como se observa en una carta dirigida a Josefina Blanco, y cuenta a todo el mundo anécdotas como la de un restaurante en que el *maître* recuerda haber visto su foto en el periódico y le invita a probar todos los vinos de su bodega; queda impresionado por la diferencia entre el trato que reciben los escritores en Francia y en España. Luego visita el frente de guerra. Parece que causó impacto en los soldados: un hombre mayor, mutilado, con fama de intelectual importante, de larga barba, vestido con boina roja y capote militar, fiel –en definitiva– a sí mismo. Estableció trato con todas las personas que pudo, se interesó por su vida y sus historias; después de la visita a un pueblo de Alsacia, donde encontró a un cura emocionado porque los franceses acababan de reconquistar su iglesia, le escribe a Unamuno:

> Era un viejecito risueño, pero en aquel momento lloraba temblándole la barbeta. Después oí el órgano, que tiene fama en toda la Alsacia. El organista es el maestro, un gran músico. Antes de la guerra era ya el maestro de escuela, pero entonces enseñaba en alemán. Ahora enseña en francés, porque es de vieja familia francesa. Me ha conmovido este hombre, contando que un hermano suyo era soldado en el ejército alemán. Un día desertó y tres después moría en un combate peleando en las líneas francesas.

Esa mezcla de intelectual importante, estrafalario y atento a los pequeños detalles personales gustaba, en efecto, a los soldados. En concreto, se cuenta que despertó gran entusiasmo entre los aviadores, durante su visita a una base aérea; consiguieron que se alterara su programa oficial, invitándole a pasar una noche allí y, en secreto, pues estaba prohibido al personal civil, le llevaron en un vuelo nocturno a recorrer el frente desde el aire. Según atestigua Corpus Barga, volvió eufórico a París. Esta peligrosa experiencia iba a transformarse en clave oculta de su obra posterior.

A un viejo amigo gallego, padrino de uno de sus hijos, Estanislao Pérez Artime, "Tanis", le escribe el 3 de junio:

> Te envío estas letras en vísperas de salir para Verdun, después de haber visitado Reims y la Champaña.

> Reims es una ruina lamentable. La catedral, de sus magníficas esculturas de la fachada no tiene una sola con cabeza. Es un dolor. Han caído sobre ella cientos de bombas. El barrio que está detrás de la catedral es una escombrera. Ni una casa ha quedado en pie. Era el barrio industrial, lleno de fábricas de tejidos, y fue destruido metódicamente, sin duda, para acabar con la competencia industrial. Pero estas bravas gentes de Reims se han acostumbrado al bombardeo y los niños juegan en las plazas en medio de los grandes hoyos que abren las bombas. En Champaña la guerra es muy dura. Se pelea en un país llano y yermo que recuerda algo el paisaje de Castilla. Las trincheras son grandes zanjas en muchas partes llenas de agua, y siempre enlodadas, verdaderos pecinales. En las trincheras de primera línea, se habla en voz baja; los alemanes están a veinte pasos. Yo he volado sobre las trincheras alemanas, y jamás he sentido una impresión que iguale a éstas en fuerza y en belleza. He visto hundirse entre llamas un avión francés, y el entierro de dos bravos que lo tripulaban. No tenían forma humana. Eran una masa sangrienta.

En su visita recorre las regiones de Flandes, Picardía y Champagne, las ciudades de Funes, Ipres, Reims, Arras, Metzerel, Verdun. Con esta carta empezamos a cruzar la frontera que aleja el viaje de su primera apariencia folclórica, y atisbamos ya la huella que dejó en Valle-Inclán.

La Gran Guerra Europea o Primera Guerra Mundial fue la más sangrienta y terrible que se había conocido hasta entonces, la que cambió el signo de lo que se entendía por guerra. Estabilizados los frentes en putefractas trincheras durante cuatro años, la acción real era mínima, pero la mortandad fue permanente y elevadísima. Se utilizan a gran escala por ambos bandos gases venenosos o paralizantes. Se incorporan decididamente las ametralladoras, producidas en serie y en enormes cantidades por una mano de obra femenina, que ha ocupado las vacantes producidas por la gigantesca movilización. Empiezan a intervenir las máquinas letales: aviones y submarinos, al final los primeros tanques.
En la inmovilidad de las trincheras bastan tres hombres y una ametralladora para tener a raya a todo un batallón de héroes: ha terminado el espíritu caballeresco y romántico que aún cierta retórica caduca quiere asociar a los valores militares. Para romper la monotonía y mantener la tensión, los mandos organizan operaciones suicidas, lanzando unas decenas de soldados contra las alambradas enemigas de vez en cuando, es decir, a la muerte segura. Hubo diez millones de muertos, dos generaciones de europeos quedaron severamente diezmadas y pocas familias se libraron de tener alguna víctima en su seno. En la batalla del Marne hubo 500.000 muertos. En la del Somme, cayeron en un solo día 20.000 sol-

dados ingleses. En Verdun se contaron 700.000 cadáveres. Muchos supervivientes quedaban mutilados por el efecto de las bombas y la metralla en las trincheras y en las descubiertas. El gran Apollinaire vivió un tiempo con una bala en la cabeza, poco tiempo.
Esta guerra de 1914 es la que origina el pacifismo contemporáneo. La reacción fue intensa por parte de algunos intelectuales europeos: el principio del dadaísmo está vinculado a ella. Mueren Schiele, Trakl, Franz Marc, Macke; Kirchner sufre una quiebra psicológica de la que no se recuperará. Basta leer la primera parte del *Viaje al fin de la noche,* de Céline. Basta con ver *Senderos de gloria,* de Stanley Kubrick.
En la Navidad de 1914, en el frente de Flandes, los soldados ingleses y alemanes encienden velas en los árboles y cantan villancicos juntos, acuerdan ayudarse a enterrar a los muertos; el mando de ambos ejércitos toma después fuertes represalias contra ellos. En 1917 la estrategia de grandes batallas inmóviles provoca virulentos motines entre las tropas francesas, que se rebelan contra la obligación de morir de ese modo absurdo.

Sin la perspectiva que luego se irá teniendo, Valle consigue, no obstante, sugerir esta dimensión de las cosas. El nuevo papel de la técnica: los cohetes, los reflectores, los aviones, las bicicletas y autómoviles, el teléfono. El ca-

rácter masivo del fenómeno, la desaparición de las personas en un informe cuerpo pardo y aterido, aterrorizado y temerario. La deshumanización de las trincheras: la convivencia con los cadáveres, el fango y las ratas, el aturdimiento, la pérdida del sentido. La crueldad organizada como arma psicológica: las victorias sin prisioneros de la caballería india alistada en las filas inglesas, la destrucción metódica de la maravillosa catedral de Reims. Y el sufrimiento de los civiles, su transformación en objetivos de terror, el incendio de las casas, la premeditada y masiva violación de las mujeres.

El 21 de febrero había empezado la batalla de Verdun con el lanzamiento sobre las trincheras francesas de un millón de obuses alemanes. Valle relata la recuperación semanas después de una trinchera bombardeada, lo que las palas van encontrando debajo de las toneladas de barro revueltas por las bombas. La célebre batalla se desarrolla en torno a la ciudad y en las dos orillas del Mosa; en junio hay un gran contraataque francés; en julio, una contraofensiva alemana; en agosto, se repite el turno francés, hasta que en diciembre consiguen la victoria. Como sabemos, los especialistas comparan este episodio, modelo de guerra de desgaste, con la posterior batalla del Ebro en la guerra civil española.

Valle visita la zona entre la primera y la segunda fase, puede comprobar un ánimo más ofensivo y otro más

replegado. Quizá recordó un lúcido párrafo de *El resplandor de la hoguera,* tan alejado de la épica belicista que se suele atribuir a aquellas novelas del carlismo; habla un sargento de forales:

> La guerra pasará, y nosotros quedaremos, y hemos de vivir juntos acá, que para ello somos de una misma tierra. No afondéis mucho en la hoya. La vez pasada era yo a la conformidad que ahora sois. Se hizo la paz y tuve que andarme por otras tierras, pues en la mía me era un acedo la vida por la grima que me daba entrar en las casas, y ver que donde menos, faltaba uno. Yo entonces ya no miraba los bandos, sino el hueco, y el luto de las mujeres.

Su recorrido del frente franco-alemán potenció estas ideas en germen, cambiando el signo y el dinamismo de su pensamiento político, de su manera de ver la realidad que le rodeaba. Quizá, en sus escritos de entonces, lo único que le vincula aún con ideas tradicionales es su arraigado maniqueísmo, con su ingrata carga de generalizaciones, de creencia acrítica en una especie de ser de los pueblos o las razas, y con su estrecho concepto de patriotismo, que él mismo satirizará pronto con empeño; así encontramos simplificaciones infantiles: "El francés, hijo de la loba latina, y el bárbaro germano, espurio de toda tradición, están otra vez en guerra", o discursos ferozmente germanófobos e incluso la equivalencia en-

tre ese aborrecimiento y –paradoja– el antisemitismo. Una forma tan poco elaborada de análisis –además de su deuda con la propaganda que en tiempo de guerra se supone obligatoria– tiene raíces variadas, aunque todas profundas: por un lado, resulta inevitable pensar en formas muy españolas de la ignorancia mezclada con la temeridad, pues no se entiende de otro modo la insistencia en que los alemanes no tienen ninguna clase de tradición: toda la literatura que viene del Romanticismo, es decir, toda la literatura moderna, bebió de la fuente alemana; por otro lado, hay un motivo psicológico: la necesidad de contundencia a que me he referido más arriba, el miedo que siente a dar alas a cualquier mínima duda; por fin, otra raíz parece una constante del mundo gallego tal como Valle míticamente lo construye: es la convivencia cotidiana de los extremos, bien y mal, santidad y brujería –agua y aceite, dije antes–, que lleva a una hipertrofia de cada término, a una organización siempre bipolar del mundo.

Con todo, los nuevos valores surgen nítidamente en Valle: la condena de la guerra real; la sugerencia de que existe un conflicto de intereses entre oficiales y soldados y que eso les lleva a disentir, idea agudamente subversiva en cualquier época: "Los jefes sienten la muda respulsa del soldado –dice, hablando de los alemanes–, el desasimiento de la tierra invadida, el anhelo pacífico

por volver a los hogares", y en boca de los franceses: "¿Y adónde nos llevarán los señores? –Adonde no hagamos falta. En llegando, nos mandarán retirarnos. –¡Si tuvieran goteras los autos del Estado Mayor!".
El discurso tradicionalista y épico de la *Sonata de Invierno* –aunque esté socavado por opiniones contrarias y, sobre todo, por el escepticismo de Bradomín– llegaba a expresarse así:

> Yo siento, también, que el horror es bello, y amo la púrpura gloriosa de la sangre, y el saqueo de los pueblos, y a los viejos soldados crueles, y a los que violan doncellas, y a los que incendian mieses, y a cuantos hacen desafueros al amparo del fuero militar. Alzándome en las almohadas se lo dije a la monja:
> –Señora, mis soldados guardan la tradición de las lanzas castellanas, y la tradición es bella como un romance y sagrada como un rito.

A veces, tradición es barbarie. Sin embargo, en *La media noche,* su libro de esta guerra europea, se concede la palabra a un médico francés, el doctor Verdier:

> Dicen que es la guerra... ¡Mentira! Nunca el quemar y el violar ha sido una necesidad de la guerra. Es la barbarie atávica que se impone... Todavía esos hombres tienen muy próximo el abuelo de las selvas, y en estos grandes momentos revive en ellos. Es su verda-

> dera personalidad que la guerra ha determinado y puesto de relieve, como hace el vino con los borrachos.

El replanteamiento ideológico es ya evidente; así, entremezclado con la propaganda francófila, su discurso empieza a sonar a republicano, mucho antes de que Valle se identificara personalmente con tal fórmula política; parece una prueba del peso que esta visita a Francia cobrará en el pensamiento de su madurez:

> [Los alemanes] son esclavos en una tierra donde aún hay castas y reyes. Para los soldados franceses, el sentimiento de la dignidad humana se enraíza con el odio a las jerarquías: *La Marsellesa* les conmueve hasta las lágrimas, y tienen de sus viejas revoluciones la idea sentimental de un melodrama casi olvidado, donde son siempre los traidores príncipes y reyes.

Quien, un año antes, solicitaba ser reconocido Marqués, Vizconde y Señor, está ahora a punto de entonar *La Marsellesa.*

Valle elabora sus notas de la guerra en Cambados, al regreso de Francia, componiendo *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra,* una de sus obras más singulares y seguramente la menos tenida en cuenta. La publica por entregas en *El Imparcial* entre octubre y diciembre del mismo 1916, y, tras fuertes correcciones,

también en libro al año siguiente. Una segunda parte, titulada *La luz del día,* apareció en el mismo periódico entre enero y febrero de 1917; pero nunca la dio por terminada ni la incluyó en ninguno de sus volúmenes.
En una nota introductoria, el autor declara su fracaso: los textos "no son más que un balbuceo del ideal soñado"; con ello se explicaría que dejara la obra inconclusa. La mayoría de los estudiosos aceptan el veredicto y quizá por eso no le prestan demasiada atención. Otros, como Armando López-Casanova, estiman que tampoco esta vez debe aceptarse la literalidad de la opinión y que Valle valora el libro más de lo que reconoce.
La media noche consta de 40 fragmentos breves, en general de menos de una página, que van combinando panoramas generales con descripciones concretas y detalladas, y relatando a veces mínimos episodios que articulan varios fragmentos. No hay argumento ni ninguna voluntad de construir personajes, no se reclaman –al menos aparentemente– los derechos de la ficción. La crónica completa de la guerra está condensada en una sola noche, intuida en esa iluminación negra, y acaba cuando empieza a perfilarse la luz gris del alba. *La luz del día,* aparte de incompleto, es un texto dispar: intercala fragmentos como los anteriores con otros en que se alterna el lenguaje descriptivo con el diálogo entre personajes, a modo de debates o ilustración de ideas.

La energía medular de *La media noche* es descriptiva. Valle ofrece un lenguaje entrecortado, de frases breves y secas, tajantes, sin dejar que se desenvuelva el hilo de la sintaxis, buscando siempre la precisión, aunque ésta se refiera a sensaciones mínimas. Latigazos, flechas en la diana, flashes. Es un texto informativo, de una información punzante que excava las capas superpuestas de la realidad:

> Las trincheras son zanjas barrosas y angostas. Amarillentas aguas de lluvia y avenidas las encharcan. Se resbala al andar. Los ratones corren vivaces por los taludes, las ratas aguaneras por el fondo cenagoso, y ráfagas de viento traen frías pestilencias de carroña. [...] Ante los dos fosos enemigos se tienden campos de espinosas alambradas, y hay esguevas donde los muertos de las últimas jornadas se pudren sobre los huesos ya mondos de aquellos que cayeron en los primeros días de la invasión. La tierra en torno está como arada. La metralla taló los árboles y abrasó la yerba. Del fondo de las trincheras surgen cohetes de luces rojas, verdes y blancas, que se abren en los aires de la noche oscura, esclareciendo brevemente aquel vasto campo de batalla.

En esta guerra sin movimiento, hay pocos sucesos que narrar: los protagonistas son el dolor y los lugares, el convoy de los heridos que llega al hospital mientras el cañoneo suena cada vez más cerca y el médico ordena

fabricar camastros de paja y proveer de ellos la iglesia. La agudeza sensorial de Valle se pone al servicio de esta mirada: las luces de los cohetes, el resplandor funesto de la nieve, la viscosidad del barro y los zapatos de los muertos que van emergiendo de él..., cualquier estímulo que pueda percibirse y ser registrado –"se oye lejano bombardeo, y se siente en torno la fragancia húmeda del heno". El archivo no tiene censura: caben en él escenas tremendistas, como el entierro masivo de alemanes al ritmo en que se pueden ir cavando las fosas; de pronto, a los enterradores se les ha perdido una cabeza que estaba suelta y que se fue rodando: en la percepción es donde se genera lo grotesco. Una escena memorable lleva este grotesco hasta los mismos umbrales del surrealismo, pasando por la superstición popular bretona (un guiño céltico a Galicia): flotan junto a la playa cadáveres hinchados de alemanes y los jóvenes marineros franceses están aterrorizados, reviviendo toda su cultura tradicional de aparecidos; su ruego a los oficiales es que les dejen poner velas a los cadáveres para que pueda el viento empujarlos mar adentro: asistimos a la plantación de esas velas en los cuerpos y a la botadura de la macabra flota en medio de una cristalina atmósfera de miedos infantiles.

Tremendismo, surrealismo, tenebrismo. La calificación usual que ha recibido este libro apunta a su expresionismo, como también suele decirse del esperpento. La am-

bientación nocturna y su oscuro juego de luces evoca, desde luego, el cine expresionista alemán. Pero el expresionismo es un movimiento impreciso y plural, más vinculado a una atmósfera y una época alemanas que a la creación de un lenguaje: el cine tiene uno, la pintura tiene constantes que no coinciden con él, la poesía y la novela desbrozan sus propios mundos; hay, además, etapas, gradaciones: Brecht y Trakl no pertenecen al mismo mundo ni hablan la misma lengua. La deformación que perciben el cine o la pintura expresionistas procede de un intenso esfuerzo de exteriorizar la intimidad, mientras que la deformación esperpéntica, en cambio, procede del intenso esfuerzo de expresar el mundo.

Siempre es difícil aplicar este tipo de clasificaciones, que suelen responder a un hábito reduccionista, el de creer que el conocimiento de algo se consigue mediante su categorización. Pero, en el caso de *La media noche,* mayor analogía que con el expresionismo la encuentro con un movimiento ligeramente posterior, el de de la *nueva objetividad:* Beckmann, Dix, Grosz... Educados en la mirada expresionista, estos pintores buscaron la precisión distanciada de lo real, la exactitud de lo real no filtrado por categorías, la exactitud terrible y devastadora. Como el esperpento o como estos cuadros de un *nuevo periodismo,* no exploraban la intimidad, sino que enfrentaban la pregunta implacable del mundo. Y no re-

gateaban medios para responderla, ninguna escuela o dogma *realista* se lo iba a impedir. Ése es también el aprendizaje de Brecht, de quien Fernández Buey citaba hace poco esta imagen de bohemia valleinclanesca:

> Y cuando vosotros descanséis en paz
> tan felices con el premio eterno
> andará tropezando por el fuego del infierno
> Bert Brecht con su farol.

En el vuelo nocturno, encontró Valle, sencillamente, lo que estaba buscando, supo formular una experiencia concreta como principio de poética. Lo que aquí se llama *visión estelar* o *astral* es el mismo principio que, alimentado y desarrollado, ha de generar la teoría del esperpento. La genialidad suele estar en el detalle, en un golpe de suerte bien asumido.

La impotencia para dar cuenta de la inmensidad de la guerra alumbra esta imagen, que puede tomarse bien como tópica y vana, o bien entenderse como la intuición que construye una teoría nueva:

> Son cientos de miles, y solamente los ojos de las estrellas pueden verlos combatir al mismo tiempo, en los dos cabos de esta línea tan larga, a toda hora llena de relampagueo de la pólvora y con el trueno del cañón rodante por su cielo.

El narrador, limitado por su capacidad y por su "posición geométrica", tiene la tentación de creer que la batalla empieza cuando él llega a mirarla, que el retumbar del fuego calla cuando él se aleja; y resulta preciso superar ese límite para poder acercarse a una realidad que, por desgracia, existe con autonomía. La imagen del vuelo permitiría abarcar doscientas leguas de frente –de los montes alsacianos al mar del Norte–, conseguir un efecto de simultaneísmo que emulara lo gigantesco del conflicto; daría también la posibilidad de jugar con enfoques de inspiración cinematográfica: vistas de conjunto, planos generales, primeros planos, focalizaciones de detalle, planos-secuencia, secuencias montando planos sucesivos... El vuelo ofrece una solución técnica para superar las limitaciones físicas de la subjetividad: no lo subjetivo que constituye desde dentro cualquier mirada, sino lo que condiciona a un sujeto en cuanto cuerpo físico.

De este modo, la *visión estelar* recoge otro de los hilos persistentes en Valle, aquel que se preguntaba mediante el cannabis por la posibilidad de superar las limitaciones del tiempo y del espacio, como ya indiqué al referirme a esa droga:

> Todos los relatos están limitados por la posición geométrica del narrador. Pero aquel que pudiese ser a la

> vez en diversos lugares, como los teósofos dicen de algunos fakires, [...] de cierto tendría de la guerra una visión, una emoción y una concepción en todo distinta de la que puede tener el mísero testigo, sujeto a las leyes geométricas de la materia corporal y mortal.
> [...]
> Yo, torpe y vano de mí, quise ser centro y tener de la guerra una visión astral, fuera de geometría y de cronología, como si el alma desencarnada ya, mirase a la tierra desde su estrella. He fracasado en el empeño, mi droga índica en esta ocasión me negó su efluvio maravilloso.

Es notable la trabazón de la red que teje Valle-Inclán, la identidad entre experiencia concreta y teoría, entre el pensamiento metafísico y el estético, la capacidad para convertirlo todo en técnica narrativa o dramática, la autonomía que cobra luego el texto, desprendido ya de tan poderoso origen.

Valle reconoce similar intuición en la raíz de la poesía primitiva, pero operando de otro modo: no como mirada que abarca por elevación, sino como suma de ojos diminutos, ojo-masa, ojo-pueblo, capaz entonces también de desentenderse de las medidas del tiempo y de las habilidades o torpezas de los cuerpos. Y esta forma de ver, sin ser neutral (recuérdese la germanofobia), sí neutraliza las emociones, porque desborda su medida inmediata, abstrayéndola; surge aquí otro término clave en la

teoría estética de Valle, la *matemática:* una abstracción exacta que no depende de ningún individuo en particular, que potencia todo su saber existencial al no tener ataduras existenciales. Sería como trasladar al arte la energía contenida en el punto de vista de la guerra moderna:

> No se ven los ejércitos y los campos parecen en soledad. Es la guerra sin el tropel y la furia, la guerra de una matemática cruel que tiene la ciega voluntad de los astros.

Así, hasta la exaltación de comprenderlo, de entender este funcionamiento inhumano y, con ello, extraordinario, supremo, la mirada se convierte en una verdadera pasión intelectual. Y la exaltación puede ser tanta que roce lo equívoco, como si hiciera un intento de reaparecer, infiltrándose idealizada, la mística de lo épico y lo cruel:

> ¡Qué cólera magnífica! ¡Qué chocar y rebotar, qué mítica pujanza tiene el asalto de las trincheras! ¡Y qué ciego impulso de vida sobre el fondo del dolor y de la muerte! ¡Cómo la gran batalla se quiebra y disloca en acciones parciales, en marchas, en flanqueos, en sorpresas, hasta desvanecer por completo su visión estelar en el tumulto del cuerpo a cuerpo! [...] Pero el pensamiento matemático, más fuerte que las vidas

> y las muertes, permanece inmutable en todas las formas de la batalla; es una ley en el tumulto de la trinchera, como en el tiro de la artillería. Todas las acciones diversas e imprevistas [...] hallan un enlace armonioso en este formidable acorde. La guerra tiene una arquitectura ideal.

En este vaivén, la *matemática* consigue contener la pura exaltación orgánica, la adrenalina desencadenada en el riesgo y la violencia; pero, de inmediato, la propia *matemática* se va deslizando en nuevos términos *–armonioso, ideal–*, azotados de nuevo por el viejo viento de la belleza sublime: potenciar lo primero y frenar lo segundo da el esperpento. Ahora se puede ver que no hubo fracaso, ni tampoco obra inacabada. El nuevo Valle cristaliza aquí.

La pintora Ángeles Santos pintó en 1929 una pieza titulada *Un mundo* que quizá constituye el mejor ejemplo plástico de la *visión estelar.* Aunque siempre se había visto en ella influencia surrealista, hoy –después de la magnífica retrospectiva de 2003 y las publicaciones anexas– se conocen mejor sus raíces, vinculadas a la *nueva objetividad* alemana, además de algunas huellas clásicas, como la de El Greco. *Un mundo* presenta un dado cósmico, suspendido, en cuyas caras hay casas y calles, escenarios urbanos, diminutas personas; los

críticos han identificado en su condensación las ciudades recorridas por la joven pintora –su natal Port Bou, Valladolid...– a la manera que Valle aprendió en *El entierro del Señor de Orgaz:* compresión del espacio, que se podría aplicar también al tiempo; en el espacio sideral de Ángeles Santos hay otros mundos posibles: escaleras místicas, almas, una pequeña orquesta de mujeres.

Los tiempos se condensan y también –como acabo de sugerir– se comunican. Así, ocurre con la premonición: Valle encuentra en las trincheras centroeuropeas una frase que parece realmente suya, fruto del proceso que conduce a la audacia desde el terror íntimo:

> Las tropas vuelven de las trincheras a sus alojamientos con una expresión de trágica demencia. Y al ventero, delante de la puerta donde se detienen a beber un vaso de vino; y a los viejos que labran los campos; y a las mujeres que guían un carricoche; a todos cuantos preguntan de la batalla, responden con el mismo gesto obstinado, con la misma voz apasionada:
> –¡No pasarán!

Los ojos de las estrellas perciben esta clase de anacronismos con naturalidad, y hacen de los episodios azarosos un destino. A Valle, en algunas trincheras, los franceses le confundieron con el jefe máximo de la zo-

na, el general Goureaud: llevaba también boina y capote, era manco:

> Son de una emoción hermana y ejemplar las banderas desgarradas y aquel soldado manco estropeado en la guerra.

25. *LA LÁMPARA MARAVILLOSA*

La lámpara maravillosa (Ejercicios espirituales) se publica en 1916, poco antes de ir Valle a la guerra. Es un proyecto antiguo que empieza a encontrar forma en Cambados, donde va escribiéndolo despacio durante los primeros años de su residencia allí. Aunque no se trate de un texto narrativo o dramático, desde 1912 va ofreciendo adelantos, especialmente en *Los Lunes* de *El Imparcial;* al principio son fragmentos con el título que llevará luego el conjunto, y más tarde pasajes con cierta autonomía: "El matiz", "Las tres rosas estéticas", "Guía", etc... Es precisamente en esta época de crisis cuando cristaliza el proyecto de abordar a la vez una formalización de su teoría estética y una reflexión espiritual, acercándose por momentos al enfoque de un tratado filosófico o poético; impregnándose, en cambio, en otros momentos, de un talante autobiográfico o introspectivo. Todo ello con el deseo de hacer pie, de definirse, de delimitar las preguntas y, en lo posible, las respuestas que pueden constituir una identidad.

Esta empresa –reconoce Valle– sufre una contradicción de partida, la que caracteriza al lenguaje con su incapacidad de ir más allá de sus límites para expresar este ti-

po de indagación: el saber "que puede ser cifrado en voces y puesto en escritura" es siempre "vano, craso y difuso". El tópico de lo inefable sale a su encuentro, aun sin alejarse demasiado del territorio que suele recorrer; ha bastado con una voluntad de generalización, de abstracción, con una renuncia al vehículo narrativo, para toparse con una aridez máxima. Éste es el motivo por el que llama a su personaje –en el que se desdobla– *poeta,* porque este combate con la aridez de lo inexpresable, a manos desnudas, sin los artificios de la técnica narrativa, es lo que constituye la poesía. La fórmula *fiebre del estilo,* que a menudo se asocia a su rigor formal, aparece en este contexto y, en lugar de remitir a un trabajo lingüístico autónomo o a una voluntad de perfección estética, implica pasión en la pregunta acerca del misterio del ser –del ser íntimo y del ser metafísico.

El enorme peso que tiene en *La lámpara maravillosa* el ocultismo se aprecia ya en el índice: "El anillo de Giges", "Exégesis trina" o "La piedra del sabio" son algunos de los epígrafes. El desarrollo del libro está saturado de referencias a la iniciación esotérica y a los principales temas del ocultismo y la teosofía:

> Busquemos la alusión misteriosa y sutil, que nos estremece como un soplo y nos deja entrever, más allá del pensamiento humano, un oculto sentido.

> [...]
> Mi vida ha venido a cifrarse en un adoctrinamiento por donde acercar la conciencia a la suprema comprensión cíclica que se abre bajo el arco de la muerte.

Como mencioné al hablar de su breve periodo universitario, la juventud de Valle ya había conocido este tipo de inquietudes. El neurocirujano Manuel Otero Acevedo, sólo un año mayor que él y amigo del tiempo estudiantil, realizaba experimentos parapsicológicos: por medio de la sugestión, trataba de conseguir que un médium proyectara su espíritu a un lugar lejano y le informara con detalle de lo que ocurría en él; publicó algunos resultados de la experiencia en el *Heraldo de Madrid,* en 1890, con el mismo tono de rigor científico que empleaba en su tesis doctoral, escrita por aquellos años, sobre "Etiología y tratamiento del lupus tuberculoso". Estaba, pues, en contacto con esos afanes, con esa clase de preocupaciones. En febrero de 1892, cuando aún no se ha definido claramente como escritor, da una conferencia en Pontevedra titulada "El ocultismo". Durante su tarea periodística en México publica un artículo, "Psiquismo", en que trata de divulgar las principales investigaciones de entonces en este campo: no propiamente el espiritismo, tampoco el esoterismo teosófico, sino –conectando con los experimentos de Otero– las derivaciones de una ciencia orgánica de la mente que explo-

ra potencialidades no racionales ni admitidas por la normalidad establecida: magnetismo, hipnosis, telepatías, proyecciones de la voluntad... Muchos años más tarde, en *Tirano Banderas* y en *Viva mi dueño*, reaparecerá este mundo de los hipnotizadores, tan arraigado en la sensibilidad popular.

En cambio, *Luces de bohemia* da fe de un interés por la teosofía, algunos de cuyos tópicos circulan en la librería de Zaratustra, en la redacción del periódico, en el café Colón; parecen ser expertos teósofos el redactor don Filiberto y el propio Rubén Darío; pero el hecho de que su interlocutor –e igualmente experto– sea don Latino, mientras Max se mantiene distante, introduce inevitable la ironía, esa forma de ambigüedad mediante el desajuste de los discursos que ya conocemos. Sin embargo, no hay duda del contacto que Valle tuvo con la Sociedad Teosófica y con la Orden de los Rosacruces ni de sus amplias lecturas en este terreno. Fue amigo de uno de los principales autores españoles del género, Mario Roso de Luna, quien le dedicó uno de sus innumerables libros. Conoció también a Rafael Urbano, traductor prolífico de los principales pensadores esotéricos europeos, y a través de él se mantuvo al tanto del estado de la cuestión. Diversos estudios –Enma Speratti, Virginia Garlitz, Carol Maier...– han documentado este conocimiento y han propuesto fiables interpretaciones de *La lámpara maravillo-*

sa como un trabajo de pensamiento y escritura con el que Valle viaja a través de estas lecturas, tratando de encontrar en ellas sistema, inspiración y alguna clase de respuestas. La importancia simbólica del número, la raíz esotérica de la propia *visión estelar,* la significación espiritual de la rosa, el reflejo del pensamiento ocultista de Valle en la pintura última de Romero de Torres se recorren en estos estudios, que además proponen interpretaciones fuertes de todo el sistema hermético de *La lámpara.* Pero quizá todo ello pueda condensarse en una pregunta acerca de la trascendencia que, siendo Valle fiel a sí mismo, se dirige también a la trascendencia estética, latente otra vez el *leit motiv* de la visión astral:

> Recuerdo que en aquellos comienzos de mi adoctrinamiento estético [...] caí en la tentación de practicar las ciencias ocultas para llegar a desencarnar el alma y llevar el don de la aseidad a su mirada. Y esta quimera ha sido el cimiento de mi estética, aun cuando no hallé en las artes mágicas el filtro con que hacerme invisible y volar en los aires [...]. Teofastro Paracelso, sin embargo, me enseñó que la mirada mortal es algo tan efímero, que puede comparársela con el punto que vuela, como decía de la línea recta el divino Platón. Son de tierra los ojos, y son menguadas sus certezas...

En este debatirse, cuya respuesta de antemano adivina, Valle bebe de muchas fuentes. Sin embargo, pese a atra-

vesar un ámbito religioso, nada viene a sostener sus frecuentes proclamaciones como católico. Ni era amigo del clero ni tampoco se acoge ahora a la ortodoxia de la doctrina. La teosofía y el gnosticismo, además de algunos místicos heterodoxos, son sus referencias reiteradas.

Tanto en la tradición neoplatónica, como en la esotérica que procede de Boehme, la teosofía coincide con la teología en su preocupación acerca de Dios, pero se distingue por su carácter místico e intuitivo, a diferencia del modo racional y argumentativo con que los teólogos intentan fundamentar sus posiciones. A mediados del siglo XIX, manteniendo este núcleo de sentido, el término *teosofía* empezó a nombrar una teoría metafísica general, incluso una cosmología; incorporando en su síntesis cada vez elementos más diversos, como los hindúes o mistéricos, se abrió también a una difusa ética de la fraternidad humana. La Sociedad Teosófica alcanzó gran presencia internacional, fue fundada en 1875 por Henry Steel Olcott y Helena Petrovna Blavatsky, autora ésta de enorme celebridad y símbolo de todo el movimiento, objeto de la ferviente devoción de don Latino; obras suyas como *Isis sin velo* (1877) o *La doctrina secreta* (1888) cuentan entre las más traducidas y difundidas de la historia.

El gnosticismo tuvo su época de mayor florecimiento durante el helenismo tardío, infiltrándose en el cristianismo primitivo a través de muchos de los

pensadores que participaban con ardor en el debate abierto para llenar de contenido teológico y filosófico el escueto germen de una religión nueva; los planteamientos que fueron derrotados en esta lucha de ideas y de poder se llamaron luego *herejías.* Las herejías gnósticas reaparecieron una y otra vez a lo largo de la Edad Media, sobre todo con el catarismo o el priscilianismo, y luego fueron absorbidas en el cauce común del neoplatonismo renacentista. De neoplatonismo heterodoxo se trata en buena medida, más una mezcla de ingredientes judíos, orientales y cristianos. En la amplia pluralidad de corrientes gnósticas, Valle encuentra núcleos decisivos: la idea de que existen dos polos igualmente poderosos –el bien y el mal– entre los que siempre se mueve el alma, con la lógica alternante de las mareas, y el intento de una salvación por el saber que, desbordando los esquemas racionales, bucea en ámbitos mágicos o míticos, visionarios.

Cuando Valle envía *La lámpara maravillosa* a Unamuno, nada más salir de la encuadernación, en febrero de 1916, le escribe una carta que documenta su estado de ánimo, las preocupaciones que le vienen a la cabeza cuando trata de presentar el libro:

> Le mando, mi querido D. Miguel, un libro que acabo de sacar de las imprentas. Escribiéndolo me acordaba muchas veces de usted. Leyéndolo usted comprenderá esto. Siempre fueron pocos los hombres con quienes se pudiese tratar de negocios espirituales, pero cada día son menos. Las gentes temen hablar de la muerte, y son como los niños asustados de los fantasmas, que de noche, en la cama, se tapan la cabeza con las cobijas. Yo quisiera hablar a todas horas de la vida de nuestras almas a través de las estrellas, y de la comprensión sideral de nuestras acciones. El dolor de haber vivido debe ser horrible. ¡Si ahora nos acaban los remordimientos, qué no será después!

Pocas veces hemos oído hablar a don Ramón de un modo tan personal. Esta carta explica la intensidad de su vínculo con Unamuno, pese a aquellas broncas que le alteraban el estómago: "Siempre fueron pocos los hombres...". Y es transparente acerca de a qué concede peso en el libro. Hay, sí, una "comprensión sideral" (que vuelve a confirmar la raíz esotérica previa al vuelo nocturno en Verdun); pero, aunque ese nivel de reflexión sería el más apetecible, de lo que quiere hablar Valle es de la muerte. Y hacerlo como Unamuno lo hace: como obsesión de trascendencia. Le cuesta situarse al nivel a la vez trágico y abstracto, de angustia metafísica, que caracteriza a su interlocutor; él enseguida piensa en el "remordimiento", en una vivencia de la culpa, tal vez más como signo exis-

tencial que como análisis moral. Pero, en cualquier caso, la pregunta única es la que formula la muerte.

Su complejísima formación intelectual le alimenta y le da instrumentos para enfrentarse a esa pregunta; pero es siempre la vida la que le mueve. Los poemas de *El pasajero* (libro publicado en 1920, aunque escrito en paralelo a *La lámpara*) expresan esta dinámica, que comunica la crisis personal con la fiebre metafísica:

> ¡Tengo rota la vida! En el combate
> de tantos años ya mi aliento cede,
> y al orgulloso pensamiento abate
> la idea de la muerte, que lo obsede!

Si seguimos leyendo la carta a Unamuno donde la habíamos dejado, vemos el mismo tránsito de inquietudes, incluso hasta la sonrisa de su reflejo cotidiano:

> ¿Puede compararse la purificación de los años, con la purificación de la muerte? ¡Y cómo purifica la vejez del cuerpo! Yo le confieso, querido don Miguel, que no echo de menos la juventud, y que deseo ser viejo como un patriarca. Mi mujer se burla de mí porque estoy hablando siempre de los nietos, y nuestra hija no tiene más de ocho años.

Valle está obsesionado con el paso del tiempo: la cincuentena y la enfermedad resuenan en sus exclamacio-

nes. Su crisis es la común, aunque la energía metafísica que ha generado no lo sea tanto. Todos los caminos de la reflexión, sin embargo, aun cuando parecen tan abstractos, remiten a una encrucijada de la vida. Resulta difícil no leerlo así, por mucho que el léxico y el tono inviten a situarse en otra dimensión:

> ... el alma, abiertas las alas angélicas y despojada de la conciencia humana, penetra bajo el arco de la otra vida, que en la interpretación gnóstica no guarda el enigma del futuro, sino el del pasado.

La reminiscencia y la reencarnación, idealizaciones del alma que conoce hacia atrás, que se inmortaliza hacia atrás, no le impiden al lector pensar en la realidad del pasado, de ése que –oscuro, secreto– subyace en la intimidad del escritor. No sabe nada de ese pasado, persigue cualquier descubrimiento sobre él; pero se ve movido a ello porque, vitalmente, sí conoce su sentido: es la culpa. Algunos filósofos piensan que los hombres inventamos las religiones a causa de ese lastre continuo e inmotivado, hermético, naturaleza de la especie; Freud prefirió afrontarlo con la idea de inconsciente. Los principios metafísicos, las elaboraciones cosmológicas acaban hallando su reducción cotidiana. La infancia, el demonio que –traído del vocabulario gnóstico, de la fe del pueblo gallego– constituye la identidad:

> El Demonio encarna en nosotros la culpa angélica; por eso, libertados del hilo de las horas y desnudos de la tierra, perduramos en él: Nexo en tantos dolores y mudanzas como padecemos, no nos deja jamás, y así del lado de la vida como del lado de la muerte.
> [...]
> Es la sierpe satánica del yo, la ondulación que atraviesa por todos mis días, la que los junta y me dice quién soy.

Siempre parecen dibujarse los dos polos, los dos contrarios que componen un solo ser; en este caso, son el deseo de trascendencia y la punzada imprecisa de la culpa. Quizá por ello, la utopía de un punto quieto se manifieste como la energía más liberadora de las que produce *La lámpara maravillosa.* Miguel de Molinos, el místico español del XVII, condenado por la inquisición italiana, es otra referencia íntima de Valle, quien había leído su *Guía espiritual* en la edición que publicó el teósofo Roso de Luna en 1905. Siguiendo a Molinos, empieza su libro tratando de distinguir entre meditación y contemplación, dos formas de conocimiento que pueden obtener la verdad: la primera lo hace a través de razonamientos; la segunda se confunde con una verdad encarnada, la posee sin memoria de haber recorrido ningún camino hasta ella. Esta vía contemplativa, propia de los místicos, se glosa con

entusiasmo y aparece claramente superior; pero pronto llegan los matices: sólo los verdaderos místicos pueden experimentar algo así; a los demás no les es posible otra cosa que olvidar el camino meditativo recorrido, abstraerse de él.

Por tanto, el éxtasis de que enseguida va a hablar Valle queda marcado por un inicial *como si,* es un éxtasis sólo por analogía, cruzado de memoria y deseo, con un notable carácter de utopía. Se trata de un estado de suspensión de la voluntad, en que el alma parece desligada del cuerpo y capaz de trascender todas las coordenadas temporales y espaciales. Analogía de la mística, pues; pero también de los efectos del cannabis y del punto de vista estelar: todo remite al mismo fondo. *La lámpara* encadena el relato de una serie de experiencias de este orden: repentinamente en medio del paisaje de la Tierra de Salnés; otra vez ante las vidrieras de la catedral de León; de nuevo en la orilla del mar. Y siempre en las palabras hay una dominante temporal:

> El éxtasis es el goce de ser cautivo en el círculo de una emoción tan pura, que aspira a ser eterna.
> [...]
> Aquel valle hondísimo, quieto y verde, con llovizna y sol, resumía en una comprensión cíclica todo mi conocimiento cronológico de la Tierra de Salnés.
> [...]

> Cuando se rompen las normas del Tiempo, el instante más pequeño se rasga como un vientre preñado de eternidad. El éxtasis es el goce de sentirse engendrado en el infinito de ese instante.

En esto cifra su utopía de quietud, salirse del tiempo.

> Descubrir en el vértigo del movimiento la suprema aspiración a la quietud es el secreto de la estética.

Palabras como *descubrir* o *aspiración* delatan el carácter de proyecto –y no de logro– que distingue a la *quietud.* Pero la conexión que opera esta frase se convierte en lo más representativo de *La lámpara:* la formulación del deseo de trascendencia como proyecto estético. La poética –como le es propio– va a postular un espacio concreto de lenguaje, con su saber técnico y su disidencia; pero por él circulan corrientes metafísicas. La misión del poeta desborda ampliamente al arte: es productor de una verdad esencial. Quizá no hay otra propuesta equiparable en España, tan próxima a las fuentes del pensamiento romántico, tan sistemática y abarcadora: fragmentos luminosos en alguna poética de Antonio Machado, una tensión juanramoniana que –yendo en el mismo sentido– se expresa como poema...

26. UNA POÉTICA

Entre las materias primas con que trabaja Valle, junto a los mundos ya elaborados literariamente que toma con frecuencia como punto de partida, cuenta también la tradición popular. Es otra faceta de su raíz romántica, a la vez que parte –como ya evoqué– de su experiencia infantil. Sabe que puede encontrar una lengua más viva, más directamente conectada a los fundamentos del castellano, si remonta la época clásica, el Siglo de Oro, la influencia italiana y el deseo de relatinización. En ese retorno al origen, cobra altura la obra del Arcipreste de Hita: conciencia y trabajo de escritor, oído abierto al habla real. "Sólo son grandes los libros –dijo Valle– que recogen voces amplias plebeyas." Y me viene ahora a la cabeza la búsqueda emprendida por Agustín García Calvo de una rítmica que enlace con la poesía anterior a Garcilaso; o la riquísima escritura de José-Miguel Ullán, en la que a menudo se integran voces oídas o encontradas.

Porque no se trata sólo de leer el *Libro de buen amor*, sino de escuchar lo que dice la gente de los pueblos: esa voz que tantas veces compara Valle con un habla visigótica, extremadamente arcaica, pues conserva una suerte

de tacto verbal que encuentra la realidad anidada en aquello que nombra. Y en esa medida, en la medida en que se acerque a tal cualidad, *oír* también la palabra escrita. Invocar el modelo de los *Ejercicios espirituales* para *La lámpara maravillosa* conlleva una propuesta de escuchar, como fórmula de aprendizaje, las múltiples voces "de la gran hermandad de intuitivos que incluye místicos, magos, filósofos, artistas y literatos" –escribe Virginia M. Garlitz.

A partir de este principio, la receptividad auditiva puede hacerse traducible a otros sentidos:

> Peregrino del mundo, si miras con todos los ojos, amarás con todos los corazones, y tu intuición será teologal.

Esta mirada de insecto, facetada y poliédrica, la busca Valle con un fuerte apoyo documental: tanto el del mínimo detalle observado y retenido, como el registrado por la prensa; no le atrae apenas lo que ya ha tenido elaboración historiográfica, sino el archivo en bruto de sucesos sin jerarquía. Trabajar a partir de ahí va a ser otro modo de emular los ojos de las estrellas, esos que lo ven todo, que ven por todos.

¿Qué se persigue en todos esos materiales?, ¿en la palabra hablada, en el olvido impreso? Su poética siempre

parte de la sensación: es una poética modernista, y no sólo –como a menudo leemos– en sus primeros tiempos. *Sensación:* datos inmediatos de los sentidos, cauce por el que afluye lo real. Pero Valle no habla de las sensaciones como de aquello con lo que cuenta previamente y sobre lo que ha de ponerse a escribir: "Antes del empeño febril por alcanzar la expresión evocadora, ha sido el empeño por fijar dentro de mí lo impreciso de las sensaciones". Es decir, la sensación se establece en la escritura, se delimita y toma forma en ella.

Pues es esta intervención de la palabra la que quizá explica que no todos percibamos lo mismo, aunque en apariencia los estímulos exteriores no resulten distintos. En realidad, la sensación –sugiere Valle– no viene de fuera, sino que se da sólo cuando hay previamente algo que responde a ella, que se activa en ella, y tan complejo proceso de correspondencias sólo puede producirse en el espacio del lenguaje; en la palabra está la chispa que conecta lo que ya estaba en nosotros con algo que nos impresiona desde el exterior. Sentir, conocer, consistirían en esa chispa:

> Sólo podemos comprender aquello que tiene sus larvas en nuestra conciencia, y que va con nosotros desde que nacemos hasta que morimos. A veces la música de una palabra logra despertar estas larvas, y otras las hace remover, y otras les da alas, pero jamás aprendemos nada.

O, dicho de otro modo, aprendemos lo que ya sabíamos. Valle entiende precursoramente la poesía como conocimiento, pero advirtiendo las condiciones de tal conocer: dirigido a la intimidad, explorador de ella, bloqueado siempre ante un último núcleo personal al que no se encuentra acceso –"el alma se orienta hacia el misterio", decía Machado, con este mismo sentido–. La poesía va descubriendo la red oculta de conexiones entre el *yo* y el mundo, y también los enormes huecos que hay entre los nudos de la red. La poética elaborada en *La lámpara maravillosa* es así una poética de clara estirpe simbolista, que se ha ido configurando también en la proximidad de la literatura mística.

Su teoría de "las tres rosas estéticas", pretendiendo sintetizar la historia de la sensibilidad artística, después de pasar por la "rosa erótica" del panteísmo griego y la "rosa clásica" renacentista, concluye en la "rosa enigmática del matiz": la poética parece insistir en una observancia verlainiana. En medio de la teosofía y el gnosticismo, todavía se levanta la voz de aquellas tertulias iniciáticas, con Rubén o con Sawa, la fidelidad a un tiempo que decidió el destino personal. El *matiz* es la mínima diferencia que separa la vida de la muerte, lo que en la naturaleza va haciendo que vida y muerte se alternen: el saber último de la sensación.

De la mano de Verlaine, se pasa de ese concepto suyo –el matiz– a su lema más recordado: "De la musique avant tout". Valle lo interioriza y vuelve a él de continuo: en la cita anterior era "la música de una palabra" la que abría el conocimiento. O también:

> Hagamos de toda nuestra vida a modo de una estrofa, donde el ritmo interior despierta las sensaciones indefinibles aniquilando el significado ideológico de las palabras.

Valle radicaliza la imprecisa intuición verlainiana y explora una vía, en la que casi podría evocarse el lenguaje *zaum* que investigaba Khlebnikov por aquellos mismos años: una línea de trabajo que es ya propia de las vanguardias. La música por encima del significado, pero no frente a él, sino como un nuevo significado más completo, con más capacidad de conocimiento que el racional ("yo conocía fuera de la razón utilitaria", escribe Valle como si pudiera haber leído a Horkheimer). Con ello ofrece retrospectiva respuesta a quienes simplificaban el valor musical de su prosa primera, y adelanta formas de leer lo que todavía quedaba por escribir.
Esta idea, la de la música como forma de significar más allá del significado, se manifiesta varias veces en su obra: en la *Sonata de Invierno*, cuando Bradomín escucha una misa celebrada en lengua vasca y recibe el nítido impac-

to de lo que no entiende; en *La lámpara,* cuando recuerda la predicación de las Cruzadas que realizó san Bernardo en Alemania, sin hablar alemán, y la capacidad de arrastre de una convicción cuyos términos eran incomprensibles; las *divinas palabras* en latín de Pedro Gailo y su milagro de tolerancia y paz. No es –insisto– renuncia al sentido, sino acercamiento a un sentido más verdadero, al deseo o huella intuitiva de una verdad. Sirve también esta idea para mostrar el carácter utópico que toda poética radical tiene: la poética no describe lo que en concreto se puede conseguir, sino una dirección en la que moverse, un tipo de energía, el vibrar de una meta imposible:

> Cada día de Dios hemos de abrir en nuestra alma una sima de emoción y de intuición, adonde jamás haya llegado la voz humana, ni en sus ecos.

Este nivel de exigencia, esta apuesta permanente por un riesgo en que cada día se jugaba –además de sus ideas o su estima– la posibilidad misma de seguir comiendo, arrancó la admiración incluso de alguien como Pío Baroja, tan poco complaciente siempre con él; en sus memorias se lee a propósito de Valle:

> Lo único que encontraba extraordinario en este escritor era el anhelo que tenía de perfección en su obra.

[...] Si hubiese vislumbrado un sistema literario, una forma nueva, aunque no la hubiesen estimado más de diez o doce personas, hubiera abandonado sus viejas recetas y hubiese ido a lo nuevo, aun a riesgo de quedar en la miseria [...]; ir hasta el dolor y la enfermedad para producir una obra de arte.

27. CÁTEDRA

El 18 de julio de 1916 se publica una real orden que nombra a don Ramón del Valle-Inclán catedrático de Estética de las Bellas Artes en la Escuela madrileña de San Fernando. Era ministro de Instrucción Pública el periodista Julio Burell, a quien suele considerarse origen del ministro de *Luces de bohemia,* el antiguo compañero de estudios que recibe a Max Estrella. Burell se había propuesto crear algunos puestos docentes que fueran desempeñados por personas ajenas al medio académico, pero de méritos probados; dotó también en la Universidad Central una cátedra de Literaturas Neolatinas destinada a Emilia Pardo Bazán.

Este de la cátedra es uno de los temas en que menos acuerdo muestran los biógrafos. Para los más antiguos, Valle la abandonó inmediatamente, bien por la resistencia de los viejos académicos de San Fernando, bien por su carácter anárquico e indisciplinado, bien por estar convencido de que la mejor enseñanza era la que se daba en las tertulias. Biógrafos posteriores afirman que dejó de impartir clase enseguida, pero siguió cobrando la nómina, como ocurría a veces. Más recientemente, se ha publicado una carta dirigida a Unamuno, con fecha de

mayo de 1918, dos años después del nombramiento, en que se disculpa así por cierto retraso:

> No contesté antes a su buena carta, porque quise hacer algunas gestiones en la Escuela, y obtener mi permiso; hallé algunas dificultades y no he insistido. Los exámenes para mí no terminan hasta el 19 de junio. A esto se une que me han nombrado habilitado, mejor dicho depositario y administrador de los fondos con los que semanalmente se paga a los modelos. Todo ello va contra mi voluntad, me tiene atado en este Madrid.

Este desajuste de datos es buen ejemplo de las sorprendentes dificultades para establecer cierta objetividad en la historia de Valle-Inclán. La carta no ofrece duda, incluso esboza la imagen de un profesor que cumple, hace sus exámenes y está atento a tareas administrativas. El testimonio de los biógrafos más próximos a los hechos, los que narran el rápido abandono, como Gómez de la Serna, parece basarse en la información que circulaba por Madrid, posiblemente alimentada por comentarios del interesado y que los testigos podrían comprobar. Para concluir, en aquellos años, el domicilio de Valle está fijado en Galicia, aunque viaje con frecuencia a la capital.
En todo caso, se trata del primer reconocimiento que recibe de las instituciones y el título del nombramiento –*de Estética*– acierta a señalar su papel pionero en la reflexión sobre el arte, precisamente en el mismo año de

La lámpara maravillosa. No acabamos de saber si dio clases o no; pero se cuenta que llevaba a sus alumnos a los cafés y a visitar el Museo del Prado, que tan bien conocía (Gómez de la Serna recuerda que se quejaba airadamente de que tenían un Patinir –la excepcional *Huida a Egipto,* probablemente– arrinconado en el sótano).

A mediados de 1917, se producen grandes cambios en la empresa propietaria de *El Imparcial.* Fundado por Eduardo Gasset y dirigido luego por José Ortega Munilla, era el medio que había cambiado la suerte de Valle, al proponerle una colaboración fija en el suplemento *Los Lunes.* El conflicto era ahora económico –fusión con otra empresa para relanzar el periódico– y, sobre todo, político: el hijo del fundador, Rafael Gasset, pretendía una continuidad a ultranza y un apoyo absoluto a la monarquía; por el contrario, otro miembro de la saga por las dos ramas, el brillante y ya muy conocido José Ortega y Gasset, quería abrir las páginas a todas las ideologías del momento, con una orientación dirigida al cambio político del país ("el ansia de justicia que se ha apoderado de todas las clases sociales, no se calmará sin una profunda rectificación de procedimientos para lo cual seguimos considerando incapacitados a los organismos que rigen a España desde hace medio siglo"). La crisis se cerrará con la salida de Ortega, junto a un buen

número de colaboradores, y su incorporación al proyecto de un nuevo periódico, *El Sol.*
Valle publica, a partir de ese momento, en ambos medios; pero declara su simpatía hacia el grupo escindido: no sólo por fidelidad al hijo de Ortega Munilla, que tanto le había ayudado, sino también como indicio de su evolución ideológica: los todavía tímidos republicanos eran los mismos con quienes había colaborado en la polémica sobre la guerra.

En el otoño de 1917 triunfa la revolución soviética. Poco después, se firma la paz separada entre Rusia y Alemania. La guerra terminará del todo en 1918 con la victoria aliada, al mismo tiempo que las mujeres consiguen en Inglaterra el derecho al voto. Al año siguiente, la rebelión espartaquista alemana prolonga la onda revolucionaria, aunque es aplastada y sus líderes –Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht– asesinados. Similar dinámica de violencia protagoniza los conflictos laborales en Barcelona, con la gran huelga de "La Canadiense": una escalada de atentados y ataques de pistoleros acaba con sindicalistas, políticos, policías y hasta un obispo; se aplica generalizadamente la llamada "ley de fugas", fórmula de la impunidad policial, que denuncia Besteiro en el Parlamento; es el caldo político de cultivo de *Luces de bohemia.*

En uno de sus viajes a Madrid, Valle da una conferencia en la Residencia de Estudiantes, que empieza a convertirse en el principal motor cultural madrileño. Por esas fechas, en Boston, aparece una traducción al inglés de *La cabeza del dragón.*

Y en 1919 se cierra el largo periodo sin haber publicado obras de ficción: en los folletones de *El Sol*, aparece *Divinas palabras. Tragicomedia de aldea*, que en 1920 tendrá ya formato de libro.

28. *DIVINAS PALABRAS*

En diversos momentos –al hablar del papel de las mujeres o de Galicia– he ido mencionando aspectos de esta obra, que se sitúa en una encrucijada de la trayectoria de Valle: no presenta todavía la mirada deformante del esperpento, pero tampoco se mantiene en el espacio mítico y arcaico de las demás obras gallegas. Tras su largo silencio, el escritor toma impulso para reaparecer apoyándose en el suelo de su tierra, donde además ahora vive: es la única obra de tema gallego escrita en Galicia. Pero han cambiado los personajes: los nobles hidalgos, las damas blancas, los niños temerosos ya no están sobre el escenario, sustituidos por la gente común de la villa y de las aldeas. También en ella caben grandes pasiones, chirridos, monstruos, visiones demoniacas, todos los vicios y escasas virtudes; pero se manifiesta desprovista de solemnidad y épica, con algo de jugoso, móvil, que devuelve la mirada a lo cotidiano –por muy extraño que llegue a ser–, que ajusta su medida –por espantosa o dura que resulte– al tamaño de hombres y mujeres.

Dicho con palabras de Artaud –ya que se trata de una obra tan *cruel:*

> Empleo la palabra crueldad en el sentido de apetito de vida, de rigor cósmico [...], en el sentido gnóstico de torbellino de vida que devora las tinieblas, en el sentido de ese dolor, de ineluctable necesidad, fuera de la cual no puede continuar la vida.

Margarita Xirgu y Enrique Borrás estrenarán *Divinas palabras* en 1933. Antes de que empezaran los ensayos, Valle ofreció en el teatro una lectura pública de la obra, para que la compañía entrara en contacto con ella y con el modo de decirla del autor. Se conservan fotos de la sesión: lee ante una pequeña mesa, en un escenario lleno de sillas, Xirgu y Borrás están junto a él. *El Sol* publicó una crónica del acto, salpicada con frases y comentarios de don Ramón. Entre los asistentes está Castelao, el artista gallego. Pese a lo lejos que parece estar del impulso quietista, místico, de *La lámpara,* su poética musical preside esas páginas: "Nos dio la impresión –dice el periodista– de que habrá que interpretar la obra como si se tratara de una gran pieza sinfónica. O lo que es lo mismo: la compañía del Español va a hacer de orquesta o de masa coral". Y, al preguntar, emplea un término que conocemos:

> –Es obra de matices.
> –De infinitos matices. Y como usted decía, de ritmos variados, pero dentro de una indestructible unidad

> melódica. Las voces tienen aquí un valor extraordinario. Por eso habrá que ensayarla como se ensaya una orquesta.

Y decía más tarde Artaud, quien suponemos que no conoció la obra de Valle:

> ... Ese lenguaje objetivo y concreto del teatro fascina y tiende un lazo a los órganos. Penetra en la sensibilidad. Abandonando los usos occidentales de la palabra, transforma los vocablos en encantamientos. Da extensión a la voz. Aprovecha las vibraciones y las cualidades de la voz...

29. AMÉRICA

El singular escritor mexicano Julio Torri, de obra aun más breve que la de Juan Rulfo, escribió este texto titulado "Para aumentar la cifra de accidentes":

> Un hombre va a subir al tren en marcha. Pasan los escaloncillos del primer coche y el viajero no tiene bastante resolución para arrojarse y saltar. Su capa revuela movida por el viento. Afirma el sombrero en la cabeza. Va a pasar otro coche. De nuevo falta la osadía. Triunfa el instinto de conservación, el temor, la prudencia, el coro venerable de las virtudes antiheroicas. El tren pasa y el inepto se queda. El tren está pasando siempre delante de nosotros. El anhelar agita nuestras almas, y ¡ay de aquel a quien retiene el miedo de la muerte! Pero si nos alienta un impulso divino y la pequeña razón naufraga, sobreviene en nuestra existencia un instante decisivo. Y de él saldremos a la muerte o a una nueva vida, ¡pésele al Destino, nuestro ceñudo príncipe!

Torri viajaba con Valle-Inclán en el tren de escritores y artistas que recorrió México el año del centenario de la independencia. Y ese personaje suyo, que supera de pronto la "pequeña razón" y empieza, cuando ya no le toca, una nueva vida, bien podría ser el propio Valle.

Don Ramón vuelve a México en 1921. Tenemos una foto suya con otros pasajeros del barco, posan antes de la salida; él no se parece casi al que se retrató en París en 1916: la barba quizá no es mucho más larga, pero está completamente blanca, las facciones envejecidas, perdida la consistencia de los rasgos: es la primera foto de la vejez, a los cincuenta y cinco años. Como si viviera esa nueva vida por encima o al margen del cuerpo.
Había recibido la invitación en enero: el gran escritor mexicano y amigo suyo, Alfonso Reyes, encargado de Negocios de su país, se la transmitía en nombre del presidente Obregón para que estuviera presente en los actos del centenario. Pese al temor de Reyes a una negativa, a causa de sus problemas de salud, Valle se muestra decidido y entusiasta. Llega a Veracruz el 7 de septiembre. En la capital, hace vida en los cafés y restaurantes frecuentados por los escritores y establece muchos contactos, además de los que ya llevaba de Madrid –como el propio Reyes–. Participa en toda clase de actos, siendo continuamente agasajado. En el Teatro Principal, se estrena *La Marquesa Rosalinda;* en el mismo teatro mantiene un debate literario. El 3 de octubre es nombrado presidente de honor de la Federación de Intelectuales Latinoamericanos, reunidos en el Anfiteatro Simón Bolívar; entre los numerosos participantes que firman con él el acta están Félix Palaviccini, José Eustaquio Rivera,

Carlos Pellicer, Samuel Ramos o Miguel Ángel Asturias; su intervención en la asamblea pide el reconocimiento de una patria intelectual hispanoamericana, "la de Darío, Nervo, Lugones y Gutiérrez Nájera", y que se den pasos para conseguir una distribución unificada de las publicaciones en castellano.

Asiste al Congreso Internacional de Estudiantes, formando parte de su presidencia junto con José Vasconcelos, rector de la Universidad y enseguida ministro de Educación, que le organiza un ciclo de conferencias. La prensa publica amplias reseñas con las que María Fernanda Sánchez Colomer ha reconstruido recientemente el curioso relato, desde un principio casi sin público y en un local donde costaba oírle, hasta ir progresivamente llenándolo y obligando a buscar un sitio de mayor cabida y mejor acústica, y terminar en un clamoroso éxito. Valle habla de su formación como escritor, de su juvenil paso por México, de Galicia en conflicto con Castilla, de su concepto de estilo, de la poética de *La lámpara maravillosa* y de Miguel de Molinos, de lo dura que está resultando la espera de un cambio político en España, de su confianza en las revoluciones rusa y mexicana. Vasconcelos se sienta siempre con él en la mesa.

> Una ovación formidable interrumpe las últimas palabras del conferencista, y una gran parte de la concu-

rrencia lo espera en la calle para aplaudirlo de nuevo, cuando el gran don Ramón se retiraba en su auto.

Le presentan al presidente Álvaro Obregón, también manco, y parecen entenderse bien, con anécdotas típicas en dos personajes dados a ellas. Se encuentran varias veces y, en una audiencia oficial, Obregón le ofrece recorrer el país durante una semana en el tren de la Presidencia; viajan también, aparte de Valle y Torri, Henríquez Ureña, Diego Rivera –ya conocido fugazmente en las tertulias de Madrid–, el colombiano Porfirio Barba-Jacob o Arnaldo Orfila entre otros...
El 13 de noviembre sale para España, después de dos meses que –en algunos sentidos– han sido los más intensos de su vida, bien extraños a la cotidianidad que le espera en el regreso.

Se completa así su intensa relación con la América Latina –"España llevó a América los tres grandes conceptos heredados de Roma: la lengua, el derecho y el sentido romano de poblar; por eso se llama América Latina y no América española"– casi treinta años después de su primer viaje a México. El vínculo fraterno con Rubén, la complicada estancia en Argentina –cuyo paisaje no consiguió apreciar y cuyas ciudades le parecieron demasiado europeas, pero que le aportó una afición continua a

sus escritores–, el cierre del ciclo otra vez en México. Pero habría que sumar Cuba, escala obligada para los viajes desde y hacia la península; también allí le ofrecen una acogida cálida, escritores y miembros de revistas literarias aprovechan su rápido paso para tener reuniones con él, el *Diario de la Marina* publica en La Habana –a través de los años– algunas de sus mejores entrevistas. Valle termina encontrando en América la atención que nunca ha sentido en España –"en España se discute mi labor, y en América se admite sin reservas"–, y consigue ser una figura valorada, e independiente de cualquier imagen oficial; hace poco se ha recuperado una reseña escrita a mediados de los años veinte por José Carlos Mariátegui, intelectual marxista peruano, en la que podía leerse:

> El gesto bizarro, el lenguaje osado, la imaginación aventurera, la sensibilidad genial de Valle-Inclán es, para todos los que estamos siempre dispuestos a mandar al diablo las invitaciones de un hispanismo diplomático y metropolitano, uno de los testimonios más fehacientes de la vitalidad de la España que amamos, y de la cual no estamos nunca tan cerca como cuando nos vence la gana de renegar a España, ahítos de sus borbones, infantes, duques, académicos, curas, doctores, alguaciles, bachilleres y cupletistas.

Así, algunos americanos encontraban en Valle algo parecido a lo que él encontraba en América, creándose una

reciprocidad que parece un caso aislado y notable en las relaciones transatlánticas. Tales relaciones aportan cosas imposibles en la península; por ejemplo, los criterios literarios son distintos, se valora de distinto modo a los escritores, se tiene en cuenta el panorama moderno de la literatura, con la cabeza abierta a lo que está ocurriendo en el resto del mundo, elaborando la tradición con espíritu crítico. Quizá por eso, surgen las referencias a una emigración intelectual a América, desde las que van salpicando en tono de farsa *La cabeza del dragón* –"yo antes de verme en tal aprieto, dejo el servicio de la señora Infantina y me embarco para dar conferencias en las Indias"– a las que, más en serio, llenaron sus últimos años de vida, como única esperanza frente a la angustia económica. Incluso en 1924, con el papel mediador de Alfonso Reyes, Obregón intervino en un momento crítico de enfermedad y problemas editoriales, enviándole 5.000 pesetas que Valle se vio obligado a aceptar.

A la generosidad mexicana, debió también unos días de escala en Nueva York, a la vuelta del viaje de 1921. El presidente encomendó al poeta nicaragüense Salomón de la Selva que le hiciera de guía y le proveyó de fondos para la estancia; había participado también en los actos del centenario, pero su residencia habitual desde niño era la ciudad del Hudson. Buen poeta, ha-

bía combatido en la Primera Guerra Mundial con las tropas de Estados Unidos, cuya nacionalidad tenía, y al regreso escribió un libro sobre su experiencia, *El soldado desconocido,* que cierra precisamente ese mismo año del encuentro con Valle. Las trincheras y las ratas, el absurdo y la excitación atraviesan sus páginas y ambos tendrían en la guerra un buen motivo de charla. Reúne además Salomón de la Selva variadísimos registros: circula desde lo lírico al tremendismo de las descubiertas:

> A la hora en que veíamos hundirse el sol
> (un globo rojo de circunferencia esfumada en la neblina),
> se nos ordenó prepararnos.
> Hay tiempo para escribir a casa.
> Todavía no hilan la cortina de acero...

O se desliza desde el sarcasmo de las trincheras a un largo pastiche de poesía china clásica:

> La trinchera abandonada se ha inundado.
> En los bordes florecen amapolas.
> ¡Oigan! ¡Las ranas!
> Me pareció que sería el coro de Aristófanes,
> pero son ranas jóvenes
> que han aprendido griego:
> lo que cantan es una canción china.
> En la terraza del Jardín de los Encantos
> el divino Ming Huang acaricia las peonías...

Al parecer, no era muy buen administrador del dinero –se le acaba inmediatamente lo que llevaba para él y su compañero, y debe pedir más–; pero de todos modos la estancia fue interesante y grata. Dio Valle una conferencia sobre la revolución mexicana defendiéndola y argumentándola, para disgusto del poeta José Juan Tablada, viejo conocido, que se encontró con él; tuvo igualmente algunos contactos editoriales para traducir las *Sonatas.* El *Boston Evening Transcript* publicó un extenso y entusiasta artículo, en que contrapone a Valle con Blasco Ibáñez, a quien considera un fenómeno mercantil; don Ramón, en cambio, "ha hecho de la prosa española un vehículo de la nueva belleza".

En la relación de Valle-Inclán con América ha sido constante la defensa de una unidad espiritual, de su necesario reconocimiento por parte de España y de la urgencia de medidas prácticas como las que afectan a la distribución de libros –aún hoy pendiente–: en Argentina le asombra la implantación de editoriales francesas que publican en castellano a precios baratísimos y controlan el mercado. Lo que más le impresiona en América es que sus habitantes están verdaderamente *vivos:*

> Les sucede a los mexicanos todo lo contrario que a nosotros, que en la actualidad no nos exaltamos, ni nos inquietamos, ni nos indignamos con brusquedad redentora por nada ni contra nada.

Es decir, detecta al otro lado del Atlántico el tipo de actitud que él –y otros escritores de su edad: Unamuno, Machado...– estaban reclamando y no hallaban. España ya no viaja a América para enseñar, sino para aprender: la renovación de la lengua habrá que buscarla allí, como propone en 1925, durante una conferencia que da en Vigo:

> Las pampas son un vasto océano de trigo donde nace el pan de la humanidad y donde se elabora el nuevo idioma español que romperá la cárcel hermética del castellano actual, que ha de hacerse más flexible, más vivo y más sonoro. El verbo de América será para el castellano lo que fueron los romances de las colonias romanas para el latín anquilosado del señor del mundo.

En esta línea de aprendizaje, creo que el vínculo con América es decisivo en la evolución ideológica de Valle; para comprobarlo, basta comparar el tono de sus dos primeras estancias –de inoportuno y arcaico españolismo– con la radicalidad del análisis que trae a la vuelta de la última y que se suma al hondo sedimento que le han dejado tanto la experiencia de la guerra como el contacto directo con la realidad republicana francesa.

Su visión ahora se resume en la frase de Max Estrella: "La Leyenda Negra es la Historia de España", y en el abandono absoluto de una idea de patriotismo abstraí-

do del análisis social. La revolución mexicana incluía, como núcleo, una reforma agraria que había de dar –teóricamente– la tierra a los indios desposeídos, quitándola de las manos de los terratenientes, en gran medida identificados con la colonia española. Valle adopta una postura indigenista, que está en el origen de *Tirano Banderas,* en cuyas páginas hay una continua denuncia del racismo de los españoles, mediante su habitual sistema de hacer hablar a los personajes:

> El indio dueño de la tierra es una aberración demagógica, que no puede prevalecer en cerebros bien organizados.
> [...]
> El indio es naturalmente ruin, jamás agradece los beneficios del patrón, aparenta humildad y está afilando el cuchillo. Sólo anda derecho con el rebenque.

(Más adelante, en las páginas de *El ruedo ibérico,* se extenderá esta radiografía del arraigo racista de la sociedad española en dos direcciones: la confabulación de los negreros para financiar los movimientos pseudorrevolucionarios de Prim, y la colaboración de los señoritos de la aristocracia madrileña con la Guardia Civil en contra de los gitanos.)

La toma de partido que protagoniza Valle es rotunda y difícil de asimilar en los términos habituales de la política doméstica: son muy polémicas sus fuertes declaracio-

nes a la prensa cubana sobre la situación en México; pero nada más volver, en febrero de 1922, las repite en una conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid. Un año y medio después, la controversia aún dura, como se muestra en la carta de aclaración que dirige a la revista *España* en octubre de 1923:

> La Colonia Española de México, olvidada de toda obligación espiritual, ha conspirado durante este tiempo, de acuerdo con los petroleros yankis. Y aun cuando ahora, perdido el pleito, alguno se rasgue las vestiduras y se arañe la cara, nadie podrá negar que ha sido imposición de aquellos trogloditas avarientos, la política de España en México.
> Hora es ya de que nuestros diplomáticos logren una visión menos cicatera que la del emigrante que tiene un bochinche en América.

Actitud políticamente incorrecta donde las haya: basta pensar en que alguien hubiera dicho algo parecido durante el reciente conflicto entre el gobierno argentino y las empresas españolas. Valle considera que los "intereses españoles en América" son los de consolidar una comunidad "espiritual" y no los económicos. El uso de la primera persona del plural en esta carta a Alfonso Reyes de diciembre de 1923 prueba lo nítido y constante de su apuesta:

No pueden hacerse revoluciones a medias. Los gachupines poseen el setenta por ciento de la propiedad territorial: –Son el extracto de la barbarie ibera–. La tierra en manos de esos extranjeros es la más nociva forma de poseer. Peor mil veces que las manos muertas. Nuestro México para acabar con las revoluciones tiene que nacionalizar la propiedad de la tierra, y el encomendero.

30. EL ESPERPENTO

El poeta peruano Alberto Guillén publicó en Madrid, en 1921, un libro de entrevistas y encuentros con escritores españoles, *La linterna de Diógenes*, que causó gran escándalo; Guillén se las arregló para que la mayoría de los entrevistados se despacharan a gusto contra sus colegas, en una muestra de la pasión nacional por el chismorreo y el insulto. Unamuno, que no aparece en el volumen –como tampoco Valle–, al recibir un ejemplar ya publicado, le escribió al joven autor: "Ese chismorreo es deprimente y casi siempre insincero. Somos todos algo mejores que aparecemos y cada cual se conoce mejor que le conocen los otros. [...] Cuando usted encuentre un hombre millonario y sin vanidad que haga literatura, vaya a él e interróguele, pero entretanto apague su linterna de Diógenes. De otro modo, hará usted de nuevo un libro triste para los hombres entristecidos".

Es muy significativo lo que se lee en esta exposición de trapos sucios acerca de Valle-Inclán. Hacía poco se habían publicado *Divinas palabras*, *Farsa y licencia de la reina castiza* o la primera versión de *Luces de bohemia*. Dice Juan Ramón Jiménez:

Valle-Inclán es otro arcaico. Estos hombres no quieren comprender que cada época tiene su modo de expresarse. Y tratan siempre de volver los ojos al pasado, pero el pasado es una cosa muerta. La obra de Valle-Inclán es un alarde de estilo, retórica y estéril.

Eduardo Marquina:

Es un señor que ha escrito cuatro o cinco libros, nada más que cuatro o cinco libros muy bonitos, muy engolados, muy sonoros, muy artificiales y muy huecos, y que ahora está en plena decadencia. Está haciendo tonterías como *La pipa de kif*, y hasta creo que se ha metido con los bebés ultraístas, a pesar de sus "barbas de chivo" y de sus sesenta y tantos años.

Gabriel Miró, recién llegado a Madrid desde la provincia:

A Valle-Inclán no lo he visto, me dicen que es muy pintoresco y que cuenta historias admirables; además, es un estilista maravilloso, pero nada más que un estilista.

Eugenio Noel:

Sus libros son muy bonitos, pero muy huecos. Vasos bien cincelados que dan gusto a la vista, pero que no contienen nada. [...] Esos personajes de Valle-Inclán

> están fuera de la vida, están en tablado, son para la escena. Por eso Valle-Inclán no quedará. Ya no se le lee. Ya pasó...

Y, por último, más sorprendente, escribe Ramón Gómez de la Serna acerca del mismo periodo, ya no en el libro de Guillén, sino en su propia biografía *oficial* de don Ramón:

> No tenía el ánimo juvenil ya al lanzarse a una nueva forma, y por eso no quiso lograr la superior sutileza que necesita aun más que el arte buido el arte absurdo. No era una refinación del arte, sino una amalgama con todo, la venganza del incomprendido en una forma superior cuando se acoge a una forma plebeya con marrullería de gran hombre.
> [...]
> No le entendieron cuando fue puro concierto y le entendieron cuando fue puro desconcierto, porque el público numeroso sólo se une al que lleva el estandarte en el entierro de la sardina.

Ante este panorama, se entiende que haya sido siempre proverbial, en términos generales, la incapacidad de lectura de los escritores españoles. Y a veces se suma la vileza, como en el intento de explicar la evolución estética de Valle en términos de buscar un éxito de público; cuesta entender en qué hechos se basa este juicio.

Lo único cierto es que, a los ojos de quienes se han molestado en leer su obra reciente, sí se ha producido un notable cambio, se hace perceptible desde el principio una apuesta nueva, como si se tratara "de otro poeta" –dice Luis Araquistáin–, y que esta forma que nace ofrece una profundidad difícil de medir. Quizá una de las apreciaciones más valiosas sobre el terreno la contenga una nota de Antonio Machado, de 1922, según la cual Valle se planteó "el problema de la forma literaria como un problema que rebasaba los límites del arte". Valiosa y clarificadora a la hora de leer.

Sea como fuere, *Luces de bohemia* es una de las obras imprescindibles de la historia de la literatura en castellano, y una de las pocas que, después del siglo XVII, han conectado con el espíritu de la literatura universal de su tiempo.

La propuesta estética que abre *Luces,* el esperpento, es actualmente la más conocida y estudiada de su autor y quizá no resulte preciso detenerse ahora en ella, habida cuenta además de que he recurrido a menudo a estos textos para hablar de la vida madrileña o del tema del honor, y que volveré a hacerlo cuando me refiera al pensamiento político de Valle-Inclán.

Los libros que corresponden al ciclo esperpéntico, de insólita radicalidad ética y estética, son: *Luces de bohe-*

mia (primera versión en 1920, ampliada en 1924), las tres piezas que en 1930 se reunieron en el volumen *Martes de Carnaval* –*Los cuernos de don Friolera*, 1921, *Las galas del difunto*, 1926, *La hija del capitán*, 1927–, *Tirano Banderas* (1925) y el proyecto narrativo de *El ruedo ibérico*, que se concretó en las novelas *La corte de los milagros*, *Viva mi dueño*, la inacabada *Baza de espadas* y otros textos incompletos: *Fin de un revolucionario*, *El trueno dorado*...

El cambio estético de Valle resulta compatible con una insobornable fidelidad a sí mismo y con la recurrencia de su mundo. Como han señalado los especialistas, el esperpento se genera en el seno del lenguaje valleinclanesco, como evolución de elementos que ya latían en él desde el principio, quizá en virtud de su aguda capacidad de autolectura. En 1912 abría toda una gama de caminos posibles:

> Creo que el teatro debe ser lo que el autor de *Hamlet* demuestra: tres exaltaciones: la exaltación trágica de *Hamlet* y *El rey Lear*, la exaltación grotesca de *Falstaff* y la exaltación lírica de casi todas sus obras.

Ya en la *Sonata de Invierno* era perceptible un sesgo de la mirada en que cabían otras realidades: "La tos del frai-

le, el rosmar de la vieja, el soliloquio del reloj, me parecía que guardaban un ritmo quimérico y grotesco, aprendido en el clavicordio de alguna bruja melómana". Esta manera de observar la materia narrativa tiene quizá su anuncio más concreto en la incipiente apertura a una variedad de lenguajes, aun en el seno de la tersa y cuidada prosa de las *Sonatas;* así, la jerga de los jugadores de cartas en la casa de Fray Ambrosio. La subversión crece, pues, en el seno de la lengua propia, le basta interrogar a los elementos anteriores:

> La linda Marquesa con su miriñaque
> parece una rosa vuelta hacia abajo.

El dinamismo interior del texto es impulsado, además, por un creciente interés en el mundo contemporáneo, en la realidad social y en el empleo de materiales documentales, de modo que lo nacional acaba apareciendo como fundamento de la nueva propuesta; en efecto, como es sabido, en la famosa escena XIII de *Luces de bohemia,* el esperpento se define en función de la realidad española, como única fórmula para dar cuenta de su carácter deforme.

Juan Antonio Hormigón ha visto precisamente en lo grotesco –las imágenes reflejadas en el espejo cóncavo– una expresión de la impotencia de los personajes para

desprenderse de la realidad. Lo grotesco no la niega: es una forma de nombrar el indisoluble nexo con ella; resultan muy frecuentes en la época los periódicos satíricos como refugio de un *realismo* que el discurso normalizado trata de eludir, mientras simula ser espacio *natural* de la verdad. Como recordó Benjamin, "la verdad está en los extremos" y pocos instrumentos parecen tan capaces de descubrirla como la exageración de la caricatura.

Uno de los teóricos primeros del teatro contemporáneo, el ruso Meyerhold, avanzó en 1912 el otro componente que constituye lo grotesco: el contraste, el choque establecido entre direcciones muy diversas; contraste entre lenguaje y conducta, entre lo oficial y lo oculto, entre lo heroico y lo cotidiano, lo individual y lo común, el discurso codificado y el que produce conocimiento, la belleza y lo monstruoso... Este sistema contradictorio está inscrito en la intuición de Valle como natural raíz:

> Yo en mi nuevo género también conduzco a los personajes al destino trágico, pero me valgo para ello del gesto ridículo. En la vida existen muchos seres que llevan la tragedia dentro de sí y que son incapaces de una actitud levantada, resultando por el contrario grotescos en todos sus actos.

El esperpento supone una disposición perceptiva que capta otro corte de lo real, unas proporciones diferentes, con una concentración casi al borde de lo mórbido en el detalle:

> La molinera, acurujada en el camino, asestaba la inquieta y redonda pupila sobre Feliche. El ojo velido acrecía enigmático el prestigio unitario del ojo que miraba.

El esperpento no se limita a oponerse a las formas clásicas a través de una parodia deformadora, sino que –pese a la obsesiva presencia en *La lámpara maravillosa* de la palabra *belleza*– implica un cambio en la escala de los valores estéticos. Lo *bello* cede el paso a lo sublime: lo insoportable, lo estremecedor, lo elevado a su máxima potencialidad de ser, de ser percibido. En el modo irónico de *Luces*, "una aguda y dolorosa disonancia, muy emotiva y muy moderna".

Los mecanismos que operan ahora están guiados por el humor, espacio de permanente provocación y desafío, nutrido por una lógica de la desobediencia, de no reconocer ninguna autoridad. En el diálogo chispeante, todos los sobrentendidos cobran cuerpo para una tarea de demolición que nada respeta. Así, se derrumba el mito de la unidad de la lengua y el de la lengua literaria. Valle emprende una empresa ambivalente de apropiación y

elaboración retórica del habla real, con una gama abrumadora de registros: del grito a los jugosos bocados coloquiales o, también, a sus antónimos sociales: los discursos impostados; consigue pasajes memorables que han ido incorporándose al acervo del castellano que hemos aprendido las generaciones siguientes. Con don Latino, por ejemplo, aporta un estudio magistral de la falsedad como habla, en cuyo seno se degradan en simulacros las ideas más justas, consiguiendo que ningún criterio, ningún juicio quede en pie: el lenguaje demuestra su capacidad extrema tanto para crearse como para autodestruirse. Lo mismo ocurre con el discurso del general golpista en *La hija del capitán:* bajo el patrocinio de la mentira y el cinismo, cristalizan a la par el coloquialismo desgarrado y la precisión de una estrategia, quedando cubiertos todos los flancos, saturados todos de la misma bajeza.

A la propia textura de la lengua se ha incorporado el trabajo de montaje que, ya desde las *Comedias bárbaras* y la trilogía carlista, servía para ir articulando la trama narrativa. Aprendida en Shakespeare –el movimiento discontinuo y fragmentario– y en el cine, la lógica del montaje penetra en la intimidad de la escritura, ofrece el precursor ejercicio de un *collage* cuyo sentido desborda absolutamente el significado de las frases.

Max Estrella se refiere al rigor en la tarea lingüística como una "matemática perfecta"; pero, al elegir el término, abre también el otro espacio en que se juega el esperpento: el del punto de vista. En su singular e inagotable *Abstracción y naturaleza* (1908), decía Worringer:

> Según un pensamiento expresado por algunos teóricos del arte contemporáneo, que al pronto nos deja perplejos, la matemática es la forma más alta del arte. Es significativo que este conocimiento aparentemente paradójico, tan opuesto a la nebulosa idea que se forma del arte la mayoría de la gente, se encuentre precisamente en los programas artísticos del romanticismo. Y, sin embargo, nadie se atreverá a decir que por ejemplo Novalis, principal representante de esta alta concepción de las matemáticas, autor de las sentencias "La vida de los dioses es matemática" y "La matemática pura es religión", no haya sido un auténtico artista.

Este modo de hablar tiene –ya me detuve en ello antes– fuertes lazos con el punto de vista aéreo de la *visión estelar,* en que la distancia y la depuración se aúnan hasta integrarse en nítido poder visual:

> El recuerdo es la alquimia que depura todas las imágenes y hace de nuestra emoción el centro de un círculo, igual al ojo del pájaro en la visión de altura.
> [...]

> El águila, cuando vuela muy alto, parece tener las alas quietas, y todas las cosas que pasaron y son recordadas quedan inmóviles en nosotros, creando la unidad de conciencia.

Esta reflexión sobre la memoria, desarrollada en *La lámpara maravillosa,* se convierte en modelo perceptivo a través del regalo del vuelo nocturno. Con tal instrumento de análisis, Valle no sólo va a construir el ámbito del esperpento, sino que va a considerar en conjunto la historia de la literatura transformando sus intuiciones en categorías. Lo formuló en varias oportunidades, pero la más conocida –y ejemplar– es la que recoge una entrevista con Martínez Sierra que publicó *ABC* el 7 de diciembre de 1928:

> Comenzaré por decirle a usted que creo hay tres modos de ver el mundo, artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire.
> Cuando se mira de rodillas, y ésta es la posición más antigua en literatura, se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o del poeta. Así, Homero atribuye a sus héroes condiciones que en modo alguno tienen los hombres. Se crean, por decirlo así, seres superiores a la naturaleza humana: dioses, semidioses y héroes.
> Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fuesen nuestros hermanos, como si ellos fue-

> sen nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos. Ésta es, indudablemente, la manera que más prospera. Esto es Shakespeare, todo Shakespeare. Los celos de Otelo son los celos que podría haber sufrido el autor, y las dudas de Hamlet, las dudas que podría haber sentido el autor. Los personajes, en este caso, son de la misma naturaleza humana, ni más ni menos que el que los crea [...].
> Y hay otra tercera manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Ésta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esta manera. Cervantes, también. [...] Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los "esperpentos", el género literario que yo bautizo con el nombre de "esperpentos".

Este punto de vista es trasladado por don Estrafalario, mientras contempla un teatrillo de títeres, al campo emocional, formulado como teoría del distanciamiento: el placer estético de la lidia sólo se puede experimentar a condición de no conmoverse por la suerte sangrienta de los caballos corneados en la plaza; el que se conmueve no disfruta del arte y demuestra tener –en su identificación– una "sensibilidad equina". Los términos caricatu-

rescos del discurso no impiden observar que su propuesta coincide con el distanciamiento brechtiano; como antes coincidió con Artaud o Meyerhold, Valle anticipa a Brecht, quizá el autor que más ha influido en la evolución del teatro del siglo XX. Invirtiendo la cronología, sería factible glosar la idea de distancia de Valle con las palabras del dramaturgo alemán, quien a veces –en sus recomendaciones técnicas– convoca para ello al viejo fantasma del desdoblamiento y la representación de sí mismo, lo que obligaría a pensar de nuevo desde aquí toda la trayectoria valleinclanesca y sus raíces íntimas:

> El efecto de distanciamiento desaparece cuando el actor hace desaparecer su propio rostro superponiéndole otro. Lo que debe hacer es mostrar la superposición de ambos rostros.

Manteniéndose en el espacio del punto de vista, don Estrafalario añade a esta inquietud un razonamiento que sugiere una lectura existencial:

> Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos.
> [...]
> Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera. Soy como aquel mi pariente que usted co-

noció, y que una vez, al preguntarle el cacique qué deseaba ser, contestó: "Yo, difunto".

Dos rostros se superponen en el mismo personaje, dice Brecht; un vivo y un muerto habitan el mismo cuerpo y comparten mirada y voz. ¿Desde qué lado del río se nos habla? Machado identificaba a Valle con Caronte: el barquero va y viene, vive en el tránsito de los dos mundos, pone sus pies en ambas orillas, conoce las corrientes que las comunican y las separan. La supervivencia después de la honda crisis y de la enfermedad, después del acabamiento diagnosticado por la sociedad literaria, tiene algo de vampírico, de vida espectral más allá de la muerte, y quizá eso explique la impasibilidad y el poder sobrehumano que a veces nos impresionan, nos dejan estupefactos, en los quince últimos años de Valle-Inclán.

31. CÁNCER

Hay una resonancia del discurso de don Estrafalario en la carta que le escribe Valle a Azaña en febrero de 1923, para agradecerle y comentarle el número monográfico de *La Pluma.* La situación es difícil: "Un momento lleno de zozobra y cuidados, con todos los hijos enfermos del sarampión y la mujer de la gripe. He pasado días y noches lleno de pensamientos sombríos". Leer en ese estado tantos artículos que giraban en torno a su obra y su figura le "ha consolado y entristecido":

> Los muertos deben sentir una emoción semejante al oír los responsos que aquí en este mundo les cantan.

Pero los pensamientos sombríos ya debían de haberse instalado antes de la mala racha familiar. A lo largo de 1922 se confirma el cáncer de vejiga, que había venido produciéndole inquietantes molestias al menos desde 1913. Ve ahora el color de sangre en la orina; en alguna de sus visitas a las tertulias, lo comenta y lo achaca al exceso de cafés. Este principio se complica con fiebre, escalofríos, decaimiento general; la consiguiente perturbación del descanso nocturno contribuye a que la enfermedad se agrave y a que empiece a padecer dolores

sordos e intensos. En el otoño de 1923, las hematurias se hacen cada vez más frecuentes; seguimos su deterioro a través de algunas cartas a Alfonso Reyes:

> Mi mal es el que mató a nuestro pobre Nervo. Hace tiempo que sufro este achaque, pero nunca el ramalazo había sido tan fuerte.
> [...]
> Orino sangre constantemente desde hace un mes. Sin embargo haré un esfuerzo y ahí [en Madrid] nos veremos mediante Dios. No creo que sea ésta la de *irse*.

Su estado se impone y le lleva por fin a ingresar, extremadamente débil, en el sanatorio especializado del doctor Villar Iglesias, en Santiago. Le intervienen para cauterizarle los pólipos sangrantes de la vejiga. El tratamiento posterior es complicado: inyecciones de morfina para calmar la hematuria y contra el dolor, lavatorios, medicación. Pero, sobre todo, resultó necesario repetir las cauterizaciones; la convalecencia tranquila en casa, con los agradables ratos en el desván de A Pobra, debe compaginarse con los continuos retornos al sanatorio. En marzo de 1924, escribe a Reyes agradeciéndole la ayuda de Obregón:

> Mi situación es bastante angustiosa, y la enfermedad larga y de cura difícil: Se trata de pequeños pólipos en la vejiga. Me han hecho dos cauterizaciones. En la se-

> gunda quincena de abril, me harán otras dos y dos en la de mayo. Pero yo temo no poder resistirlo. Estoy quebrantadísimo. Ayer tuve un gran ataque de uremia; hoy estoy mejor, aun cuando muy débil.

Y el 14 de junio no puede ni coger la pluma; se encarga Josefina de escribir sus palabras: "Este mes, de constantes operaciones y dolores, me tiene completamente extenuado".

Durante esta torturada convalecencia concibe *Tirano Banderas,* a la vez que empieza a planificar el regreso de toda la familia a Madrid, después de la larga etapa gallega. Conocemos una foto de 1925, de cuerpo entero, en la que es difícil decidir si hay problemas de claridad en la reproducción o si la lividez de Valle refleja su estado de entonces. La barba y el pelo blancos caen lacios, sin vida, y toda la figura transmite rigidez y decrepitud.

Vuelve a Madrid y se le recibe con sobresalto; los periódicos publican artículos de bienvenida, pero la impresión general que transmiten es contradictoria. "Parecía –resume Robert Lima– que hubiera resucitado de entre los muertos, haciendo gala de una fuerza sobrehumana".

A partir de ahora, se hace usual en las entrevistas que comiencen aludiendo a que está enfermo o en cama. Resulta, sin embargo, raro que su enfermedad no esté nunca presente en los comentarios del tiempo posterior que

han llegado hasta nosotros. Valle consiguió que, de hecho, se olvidara; nunca tuvo imagen pública de enfermo, aunque lo estuvo durante muchos años. Pero él experimenta los efectos del cáncer, como a veces ocurre, aparte de en el continuo dolor y en las hematurias, en forma de aceleración vital: apura con extrema voracidad y velozmente cada minuto de esta segunda vida.

32. AGENTE DE REVELACIÓN

El 5 de enero de 1986, con ocasión del cincuentenario de la muerte de Valle-Inclán, publicó María Zambrano un texto titulado "Don Ramón: agente de revelación", en el añorado suplemento "Culturas", de *Diario 16:*

> [...]
> Don Ramón era una entera revelación. Había que verle, solamente verle, para saber que él era y llevaba consigo esa cosa tan rara en el hombre, que le acerca al ser divino, que es la identidad de materia y forma. Bajaba por la calle Alcalá todo entero, no se veía en él traza alguna de que hubiese jamás comido; era, pues, una transubstanciación lo que en él se operaba, inacabable, incesante. ¿En dónde estaba escondida aquella fuente inmensa de energía que su palabra tenía? La sutileza, que es don del cuerpo glorioso, va acompañada de la impasibilidad. Pero don Ramón María del Valle-Inclán de impasible no tenía nada. Era una pura llama, una pura pasión, inextinguible, que no conserva, sino que hace su propia forma.

Todas las mañanas, o no se sabe en qué momento escondido, don Ramón creaba su propia substancia, esa substancia que le permitía ser visible, sin materia alguna, una pura forma que transitaba entre lo visible, destacándose de ello, afirmándose en ello, una forma más allá de la llamada *fisis,* una forma pura que él tenía que componerse, que hacerse. ¿De dónde aquella energía fluvial de su barba viva, de su pasión, aquella energía que su sola presencia despertaba? Él, maestro de energía y de revelación, ¿de dónde la sacaba? ¿Qué era lo que hacía? ¿Cómo se alimentaba? Sabemos que apenas se alimentaba y que hasta hubo muchas temporadas que solamente de té –que no es precisamente un alimento–, tomado sin azúcar, se alimentaba. Y enseñó a sus hijos a que hicieran lo mismo.

Recuerdo, a su propósito, un grabado que muchos años después de entonces, y antes de ahora también, una amiga italiana me dio, como regalo de Navidad, sin decirme una palabra. Era un grabado chino. Se trataba de un puente que había que atravesar. Y el puente tenía los tramos en el aire, ninguno casaba con el otro, ninguno se aproximaba. Encima y debajo del puente había unas letras chinas que, naturalmente, yo no entendía, pero que yo creo que ni un chino tampoco las hubiese entendido. Lo he recordado a propósito de don Ramón María del Valle-Inclán: en

esa especie de llama que atravesaba de un lado al otro de la ancha ribera del río sin apoyo y sin barca. Sí, una llama debía de ser, una llama pura, creada por él mismo.

[...]

33. ATENCIÓN Y NINGUNEO

Antes de la grave enfermedad, y pese a tener residencia en Galicia, había mantenido Valle su contacto con la vida literaria madrileña, al menos con los círculos que lo valoraban y con los que tenía comunicación constante: los amigos pintores, Alfonso Reyes o Pérez de Ayala, el grupo más próximo a Azaña...

En abril de 1922 había sentido este apoyo de los amigos. La Academia rechazó su candidatura y eligió en su lugar al erudito que le había acusado de plagio, Julio Casares. Se recogen firmas y se organiza un homenaje con un banquete en el restaurante Fornos, la situación de celebridad y ninguneo simultáneos empieza a formularse de modo explícito:

> Las academias, esas fábricas donde se expenden patentes de efímera inmortalidad –se lee en la convocatoria del homenaje–, le hacen la cruz como al diablo; los grandes Coliseos, celosos del abono y de las instituciones, le dicen gitanescamente: "¡Lagarto! ¡Lagarto!". La prensa periódica, con muy raras excepciones, teme que la castiza desnudez de su lenguaje haga sonrojar a la máscara tartufa de sus lectores; la general sordidez e hipocresía de las casas editoriales le han obligado a erigirse en editor de sí mismo...

Unamuno encabezaba la lista de convocantes y fue uno de los oradores; en su intervención, Valle acuñó una frase que después sería muy citada: "El signo de los intelectuales españoles es idéntico al de los gitanos: vivir perseguidos por la guardia civil".

El monográfico de *La Pluma* daba también cuenta de una atención creciente, pero limitada a pocas personas. Azaña, siempre dividido entre su faceta de político y la de escritor, había fundado la revista en 1920, junto con su cuñado Rivas Cherif, y desde entonces Valle publicaba a menudo en ella *(Farsa y licencia de la reina castiza, Los cuernos de don Friolera, Cara de Plata...)*. El número que le dedican es el de enero de 1923; incluye colaboraciones de Andrenio, Pérez de Ayala, Díez Canedo, Antonio Machado, Reyes, Rivas Cherif, Manuel Bueno, Ricardo Baroja, Jorge Guillén, Jean Cassou, Corpus Barga, Gómez de la Serna y Azaña. Es el primer impulso de la bibliografía sobre su obra, aunque abunden los apuntes que priman el personaje sobre la escritura.

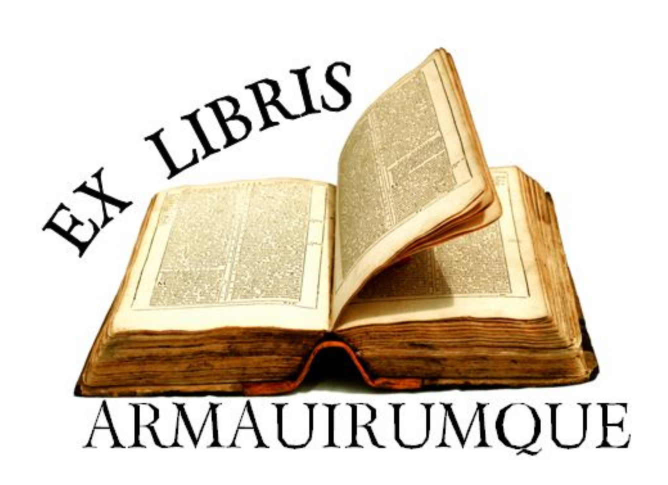
En 1922 terminaba su compromiso con SGEL, cuyos porcentajes y liquidaciones le tenían muy descontento; aprovecha para firmar un contrato nuevo con la editorial Renacimiento, en el que había depositado grandes esperanzas para mejorar la situación económica. Aparte de la enfermedad, la familia seguía aumentando: la hija pequeña, María Antonia, nació en 1923. Ya a finales de

ese año, coincidiendo con la crisis de salud, las relaciones con Renacimiento se convierten en foco de problemas: se siente secuestrado por el contrato, ni le pagan ni le publican libros nuevos ni le permiten que los publique en otro sitio: "Renacimiento anda buscando quedárseme con los libros". Se detiene la edición de *Opera Omnia,* su utópica obra completa, y se le cierran casi las vías para obtener ingresos.

Sin embargo, no deja de haber quien se interese por él. En 1923 aparece la traducción italiana de *Romance de lobos,* y le invitan a impartir una conferencia en Santiago de Compostela. En 1925, una vez repuesto, aparte de la charla dada en Vigo –en aquel viaje que aprovechó para buscar en vano casa–, pronuncia otras en Barcelona y Burgos. Se queda para una breve estancia en la capital catalana, visita la ciudad y recibe un homenaje organizado por escritores y artistas en la taberna El Canari de la Garriga, participa en la tertulia de Rusiñol. En Burgos habla de "La literatura nacional española" en el Teatro Principal, inaugurando un ciclo de conferencias del Ateneo burgalés. Además, visita Silos y Covarrubias en compañía de amigos como Anselmo Miguel Nieto, Penagos y Enrique de Mesa.

Mientras, se había implantado la Dictadura de Primo de Rivera; al no estar en Madrid, no parece sentirse implicado en exceso al principio. Pero a comienzos de 1925

ya se instala en la capital con toda la familia; ocupan un amplio piso en la calle Santa Catalina, 12, contiguo al Ateneo, que era su propietario por donación del Conde de Romanones. Uno de los amigos arosanos, Victoriano García Martí, secretario entonces de la directiva, se había hecho cargo de la gestión.



34. *TIRANO BANDERAS*

Entre junio de 1925 y mayo de 1926 aparece por entregas en la revista salmantina *El estudiante* la novela *Tirano Banderas,* que se publica como libro a finales de 1926; en los primeros meses de 1927 tiene ya una segunda edición. El éxito inmediato, como nunca lo había conocido Valle, incluso mayor que el de las *Sonatas,* facilitó una mejora de la situación económica y también supuso un estímulo en medio de tantos sinsabores. Sin embargo el libro, de carácter elusivo y fragmentario, exige una lectura muy atenta, con capacidad de memoria activa y de establecer asociaciones por cuenta propia. Quizá casi nunca el verdadero impacto en el lector se debe a la facilidad de un texto, a que sea asequible, en contra de la habitual coartada de algunos editores comerciales y de las poéticas conservadoras.

La novela da prueba del creciente interés de Valle por la política, que ha ido poco a poco convirtiéndose en una de sus pasiones más intensas. El estudiante que en la cárcel se arrepiente de su indiferencia anterior, viene a reproducir la *conversión* de Max Estrella, cuando conoce en el calabozo a un anarquista catalán:

> Marco Aurelio sentía la humillación de su vivir, arremangado en la falda materna, absurdo, inconsciente como las actitudes de esos muñecos olvidados tras de los juegos. Como un oprobio remordíale su indiferencia política.

Los elementos de una nueva conciencia política habían ido creciendo en Valle durante los años diez y tuvieron su culminación –como ya señalé– en el segundo viaje a México, ante la experiencia revolucionaria y, sobre todo, al verse forzado a tomar postura en el conflicto entre el gobierno mexicano y la colonia española. En *Tirano Banderas* se pone de relieve su agudeza en el análisis de las prácticas políticas: por ejemplo, el dictador Santos Banderas aprovecha al máximo pequeños detalles personales de los embajadores para crear el efecto de una conspiración internacional y tender una trampa pseudopatriótica a los rebeldes, a la vez que les promete sin concretar nada elecciones libres... Valle compone un tipo de intriga que demuestra su condición de atento observador político, su lucidez al percibir los lenguajes que articulan la lucha por el poder. El juego de fuerzas aparece nítidamente como un arte de la mentira, de la simulación, en que los discursos suplantan por entero cualquier realidad; la realidad acaba desdibujándose como hacia el fondo de un abismo, batiéndose siempre en retirada sin que se pueda llegar a aprehender.

Valle es pionero en el análisis del poder como conjunto de prácticas discursivas (*La Celestina, El Lazarillo* y *El Quijote* estaban ahí, al fondo). Según quien mande, las palabras pueden significar cosas distintas, y eso lo sabe bien –y lo aplica– Banderas. Impresiona reconocer en la novela las expresiones que los políticos han seguido usando hasta ahora mismo: dejar los "principios humanitarios" reducidos a un discurso de apariencias, descalificar la revolución indígena como "utopía de universitarios", justificar las salvajadas policiales como comprensible "exceso de celo", obviar las posiciones críticas como "campañas de difamación". La novela pone por encima de los acontecimientos concretos el desarrollo de una batalla entre lenguajes, considerada desde diversos puntos de vista: por un lado, en el plano práctico, el intenso vigor verbal de los revolucionarios, especialmente del iluminado Roque Cepeda, se revela estéril frente al ejercicio de la fuerza por el dictador, y, a la vez, marginal frente a la decisión del propio bando rebelde de recurrir a la violencia, lo que les llevará al triunfo. Por otro lado, en el plano de la lectura, las palabras de Cepeda quedan –a pesar de todo– como reivindicación de la razón, como espacio de un profundo sentido propiamente humano. *Tirano Banderas* encuentra, así, una nueva forma de ambigüedad, que no equivale a indefinición ni ambivalencia, sino que afirma vías paralelas: elimina el dogma-

tismo, el mito de una verdad única, y descubre la eficacia crítica y constructiva que puede alcanzar una postura relativista o plural, respecto a la verdad.

La importancia concedida a la batalla de los lenguajes demuestra que el intento de Valle de esbozar una lengua panhispánica pretende ser, además de vía de renovación lingüística, toma de postura política. Es un proyecto consciente y meditado. Le escribe a Reyes, ya en noviembre de 1923, que –al igual que el personaje es una síntesis de dictadores latinoamericanos– será "el lenguaje una suma de modismos americanos de todos los países de lengua española, desde el modo lépero al modo gaucho", y se tejerá con el habla unitaria de un castellano peninsular, abierto a todos los registros y zonas, como el que está fraguándose ya en los esperpentos. La idea de un idioma envejecido, que necesita ponerse a la altura del tiempo presente, del mismo modo que se repite en Valle, aparece en otros muchos escritores del ámbito del idioma. Escribe Julio Torri:

> El castellano debe sufrir una adaptación al pensamiento moderno, un perfeccionamiento semejante al que han efectuado Alfonso el Sabio, don Juan Manuel, Fernando de Rojas, Cervantes y todos los escritores de genio. Las academias y los gramáticos tienden a fijar demasiado largo tiempo las formas de lenguaje,

> a considerarlo como un todo acabado y perfecto no susceptible ya de variación. Sólo un ilustre escritor –tal vez hispanoamericano– puede "poner al corriente" a nuestra hermosa habla con el pensar contemporáneo.

La vía abierta en *Tirano Banderas* es difícil, ambiciosa, lleva una fuerte carga de utopía; pero la recepción del libro no fue, sin embargo, decepcionante. Si hubiera que juzgar por ella, se trataría de un proyecto factible.

Valle construye siempre sus relatos en periodos de tiempo reducidos, rige en ellos una extrema concentración temporal; el efecto es que los hechos se precipitan de modo vertiginoso, mientras el tiempo parece quieto, fulminado:

> Y Nachito Veguillas aún exprime su gesto turulato frente a la ventana del estudiante. El tiempo parece haber prolongado todas las acciones, suspensas absurdamente en el ápice de un instante, estupefactas, cristalizadas, nítidas, inverosímiles como sucede bajo la influencia de la marihuana.

En estas condiciones de irrealidad se suceden los acontecimientos de *Tirano Banderas.* En un periodo mínimo de tiempo, se ve a un dictador latinoamericano, de país impreciso, con toda su camarilla palaciega, en la cumbre

del ejercicio de un poder cruel y despótico. Aparecen sus cómplices y beneficiarios, como la colonia española, y las víctimas de su represión, hacinándose en un sórdido penal. Y se asiste al germen del movimiento indígena, a los preparativos de la sublevación y a su triunfo.

Todo ello ocurre mientras se celebran las fiestas del día de difuntos. Y, en ese marco, la compresión del tiempo se dispara en apertura a lo mítico. Como su admirado Zorrilla en el *Tenorio,* como más tarde Lowry en su enloquecido México provincial, Valle sitúa la acción en ese rito ambiguo, en esa carnavalesca fiebre que mezcla muerte y vida. Del mismo modo que siempre, aunque con más energía desde *Luces de bohemia,* todo conflicto resuena en un más profundo lugar existencial, aquí incluso próximo a hacerse lugar metafísico.

La lectura que hizo Ricardo Gullón de la novela percibe estas latencias superpuestas:

> Frenesí visible en formas variadas, concurrentes a integrar una realidad alucinada y una atmósfera donde todo parece monstruosamente cierto y coherente, pero con la coherencia de la pesadilla. [...] No es la geografía, que importa poco o nada, sino el ambiente espeso, cargado de silencios, de temores oscuros, "vértigo encendido, con una calentura de luz y tinieblas", como se dice al hablar de las fiestas de Santos y Difuntos.

Adentrados ya en un ámbito espectral, el mismo Banderas "ni siquiera está vivo"; en efecto, es "momia", "cabeza de pergamino", "calavera", sus compadres le acompañan "como en un entierro" y ellos también son "niña muerta", "chamaca fúnebre". El mito se actualiza en forma de una danza de la muerte bajo una melodía surrealista de alucinación y delirio: opio y marihuana acuden, en varias ocasiones, a ilustrar la textura de esta atmósfera:

> Los bailes, los músicos, las cuerdas de farolillos, tenían una exasperación absurda, un enrabiamiento de quimera alucinante.

La concepción que Valle tiene de la escritura no contempla detenerse en un hallazgo y explotarlo, de modo combinatorio, en todas sus posibilidades, sino seguir siempre abandonando cada lugar conseguido. La deformación grotesca evoluciona en irrealidad delirante; quien mira a través de este nuevo espesor encuentra, más que de otro cualquier modo, una evidencia de realidad que apenas puede decantarse en sentido. Los hombres –los personajes– se agitan en su escenario como si fueran autómatas, mientras el mundo se deshace bajo sus pies entre los temblores del espejismo luminoso.

En *Tirano Banderas* hay una figura que atrae especialmente la atención: es el embajador de España. No apoya

al dictador ni a la colonia de compatriotas, prefiere mantenerse en una postura de principios morales, como otros diplomáticos, y lo que parece un lavarse las manos preserva su dignidad y se convierte en resistencia; aunque nunca da una opinión clara, resiste las presiones, que son muy fuertes sobre él. Pero el retrato es mucho más complejo: noble, culto, homosexual, de humor británico, drogadicto, resulta una figura única en la obra de Valle-Inclán, de una modernidad chirriante, de una estirpe romana de crónica de Petronio. Su actitud se cifra siempre en una distancia que parece arraigar en indiferencia universal. Pero su pareja es un español ridículo, castizo, adolescente mental: la relación entre los dos socava la imagen del embajador, que en ese reflejo empieza a tambalearse, a volverse radicalmente ambigua.

¿No tiene el intelectual, el escritor, incluso cuando apasionadamente toma partido, esta misma suerte de ambigüedad? La que aprecia la pluralidad del sentido, la que no puede cerrar los ojos al continuo desdoblarse de la gente y el mundo, del propio sujeto. Ambigüedad de los rotundos, conocimiento de la herida.

35. LA DICTADURA

La situación política española se había ido endureciendo. La amplitud de las protestas sociales –el movimiento obrero alcanzaba, sobre todo en Cataluña, una fuerza sin precedentes–, de los movimientos contra la guerra colonial en Marruecos y de la acción de la disidencia política que cuestionaba abiertamente la monarquía, había sido respondida con un ejercicio implacable de represión. A finales de 1920, los líderes de la CNT catalana fueron deportados a Mahón, mientras su sindicato era ilegalizado. En 1921, en medio del debate parlamentario sobre la escalada de violencia, era asesinado el Presidente del Consejo, Eduardo Dato. El mismo año, un sector radical del PSOE se separaba para formar el Partido Comunista, inspirado en el modelo soviético. En la guerra de Marruecos se producía el llamado "desastre de Annual", con una terrible mortandad en las tropas españolas.

El 13 de septiembre de 1923, tiene lugar el pronunciamiento del general Primo de Rivera, Capitán General de Barcelona. El rey Alfonso XIII le entrega el poder, aprobando la formación de un Directorio Militar y derogando la Constitución. La monarquía actúa como pantalla

de una política que elimina todas las libertades públicas, interrumpe los proyectos de reconocer la diversidad territorial de España (disuelve la Mancomunitat de Cataluña), persigue cualquier reivindicación obrera (disuelve también la CNT) y aprovecha la neutralización de las discrepancias para impulsar un desarrollo económico basado en una nueva época de capitalismo salvaje y en las obras públicas.

Valle tarda un poco en reaccionar: su mala salud y su alejamiento en Galicia parecen contribuir en él a cierta indiferencia, al menos en las manifestaciones públicas. Algunas de sus cartas rescatan los recelos que le inspira un sector de políticos profesionales, quemados a sus ojos por una fe parlamentaria que nunca ha compartido, por ejemplo el círculo liberal próximo a *El Sol;* siempre se refiere a los golpistas en términos despectivos ("sargentos avinados y barateros"), pero no ve claro lo que se ofrece a cambio. Sin embargo, estas cartas iban dirigidas a interlocutores como Unamuno, que ya en 1924 es desterrado a Fuerteventura (luego huye a Francia) por su oposición al gobierno militar, o a Azaña, que está empezando a convertirse en referente de la política republicana. No le falta demasiado, pues, para definir su postura: el lugar en que la vida le ha ido colocando ya la llevaba implícita.

Desde que empezó a escribir, la imagen en sus textos del ejército español contemporáneo –fuera, pues, de idealizaciones medievalistas– es dura: lo ridiculiza, lo somete a sátira, parodia sus discursos y supuestos valores; ocurría ya así en "La Generala", incluido en el primer libro, *Femeninas.* En son de farsa, resultaba punzante *La cabeza del dragón* –"rey, manda que venga un carnicero, un cirujano, un asesino o un general que haya cortado muchas cabezas"– y la grotesca figura del general Fierabrás –"es nombre que me puso mi mujer porque tenía mal genio en casa"–, condecorado por combatir la filoxera en los viñedos. En 1921, dos años antes del pronunciamiento, atacaba duramente –en su entrevista cubana– a los militares que intervienen en política, y sobre todo los escarnece en *Los cuernos de don Friolera.*

De hecho, es seguramente la institución militar la que ha dado origen a sus obras más despiadadas: *La hija del capitán* viene simplemente a coronar esta trayectoria. Un capitán famoso por sus barbaridades en Cuba –el apodo "Chuletas de Sargento" sugiere incluso el canibalismo– tiene un negocio ilegal de juego, en el que participan altos oficiales, y también comercia con las relaciones de su hija con un general. La llegada de un antiguo amante de la hija, miembro del hampa, desencadena los acontecimientos: mata al primero que sale de la casa, creyendo

que es su adversario, y tanto Chuletas de Sargento como el general deben evitar que haya un escándalo y aflore todo lo que encubren; a la prensa le llegan rumores y trata de chantajearlos: Madrid es un hervidero de golfos repartidos por todas las esferas sociales, pero sobre todo en las más altas. La solución es sencilla: un golpe de Estado y supresión de todas las libertades, empezando por la de prensa.

Valle se basa en hechos reales –un crimen sonado, el crimen del capitán Sánchez– para proponer una transparente parodia del pronunciamiento de Primo de Rivera: "En estos momentos me debo por entero a la Patria. Tengo un deber religioso que cumplir. ¡La Salud Pública reclama un Directorio Militar!". *La hija del capitán* se publica en *La Novela Mundial* el 28 de julio de 1927 y las autoridades ordenan que se confisque toda la tirada: la obra queda prohibida. El texto del decreto no permite dudas acerca de los motivos:

> La Dirección General de Seguridad, cumpliendo órdenes del Gobierno, ha dispuesto la recogida de un folleto, que pretende ser novela, titulado *La hija del capitán*, cuya publicación califica su autor de "esperpento", no habiendo en aquél renglón que no hiera el buen gusto ni omita denigrar a clases respetabilísimas a través de la más absurda de las fábulas. Si pudiera darse a la luz pública algún trozo del mencionado folleto, sería suficiente para poner de manifiesto que la

> determinación gubernativa no está inspirada en un criterio estrecho e intolerante, y sí exclusivamente en el de impedir la circulación de aquellos escritos que sólo pueden alcanzar el resultado de prostituir el gusto, atentando a las buenas costumbres.

Curiosa aporía la de la mentalidad policial: la propia prohibición le impide demostrar los buenos motivos que alega para fundamentar su medida.

La represión de la Dictadura obliga a tomar partido y los escritores e intelectuales empiezan a seguir rumbos divergentes –o a hacerse manifiesto que los siguen–. Unamuno es desterrado, Valle-Inclán es prohibido, Azorín es elegido miembro de la Academia en octubre de 1924. Así, aunque se mantiene su amistad con el grupo de los pintores, las relaciones de Valle van a cambiar mucho en estos años. Sus tertulias habituales son ahora las de la Granja del Henar y, sobre todo, del Regina; en ellas la literatura o el arte no son ya el tema principal. Se habla de política, acuden intelectuales republicanos, socialistas y anarquistas, miembros del creciente movimiento estudiantil, algún militar de análoga ideología. La amistad entre Valle y Azaña se estrecha, y don Ramón está muy próximo al núcleo que en 1927 creó la Alianza Republicana, aunque siempre mantenga su independencia de cualquier programa o afiliación.

Es un tiempo en que –tras el enfriamiento de su militancia carlista– se reanuda el activismo político de Valle, guiado ahora por una posición crítica, de disidencia y denuncia del régimen. Siempre había aborrecido la monarquía de la Restauración y la Dictadura le parece una fórmula burda que la corona ha apoyado para perpetuarse. Su postura es completamente pública y le lleva a hacer declaraciones escandalosas y desgarradas, como éstas realizadas a un periodista argentino:

> El rey es un muñeco grotesco. El Directorio se hizo para salvar al monarca. El beodo y el cretino se entienden perfectamente. [...] El Directorio roba abiertamente, no como los puritanos de antaño. Los tartufos robaron con todo disimulo. Ahora no se usan tantas vueltas en el despojo. Todo español tiene miedo hoy día porque resulta que todo español es dueño de cuatro pesetas y con ellas ha adquirido el miedo burgués. Por eso no reacciona.

En 1926, Valle asume la organización de un banquete de homenaje al periodista Julio Álvarez del Vayo, corresponsal de *La Nación* de Buenos Aires, con motivo de su reciente libro *La nueva Rusia,* elogioso con la revolución soviética –"Rusia es el porvenir del mundo", dice don Ramón en su discurso–. Se juntan doscientas adhesiones, mostrando el poder de respuesta de los intelectuales y la capacidad de convocatoria y el compromiso del convocante.

El 28 de diciembre de 1927 Valle es sometido a juicio por un alboroto que organizó en el Teatro Fontalba, al que luego me referiré. La sesión de la Audiencia se convierte en un acto de la oposición política: la sala está abarrotada, asisten numerosos actores y actrices, escritores, pintores, músicos, periodistas... El procesado utiliza la vista para un ejercicio de provocación: cuando el juez le pregunta formalmente el nombre, él le devuelve la pregunta alegando que el desconocido es el juez; se declara a gritos jaimista y dice que su profesión es "Coronel General de los Ejércitos de los Países Cálidos"... Los rotativos madrileños del día siguiente dedican amplio espacio al relato de los hechos.

Cuando Valle quiere ir a Francia para consultar su tratamiento con el doctor Leguet, un famoso especialista –se lo había anunciado ya a Reyes al recibir el socorro económico de Obregón–, el Director de Seguridad le niega el pasaporte y le impide salir al extranjero.

La estancia de Valle en las cárceles de la Dictadura es otro episodio confuso en la actual bibliografía. Produce perplejidad cotejar las diferentes versiones. Se mezcla a veces el episodio del Fontalba con otro ocurrido en el Palacio de la Música, cuando son dos incidentes distintos; el primero condujo al juicio que acabo de mencionar; el segundo no se sabe bien en qué consistió, aunque

parece vinculado a la revuelta estudiantil, quizá el boicoteo de un concierto seguido por una manifestación; por ese motivo fue Valle multado y luego encarcelado, al no pagar la multa. De esto hay constancia en un curioso y célebre documento oficial, muestra de cierta insólita afición a la escritura en las altas instancias, quizá en el propio Primo:

> Ha dado lugar el eximio escritor y extravagante ciudadano señor Valle-Inclán a la determinación de su arresto, porque al negarse a satisfacer la multa de 250 pesetas que se le había impuesto por infracción gubernativa, con el ánimo de evitarle privaciones de la libertad, ha proferido contra la autoridad tales insultos y contra el orden social establecido ataques tan demoledores que se ha hecho imposible eximirle de sanción como era el propósito...

La versión más reciente sobre el encarcelamiento es quizá la de Manuel Alberca. Según él, Valle estaba buscando que lo detuvieran, como forma de hacer méritos políticos, conducta habitual en la época entre los opositores al régimen; sólo consta que estuviera una vez detenido y sólo tres días, entre el 11 y el 14 de abril de 1929, a causa de la multa no pagada. Es cierto que Valle en una anterior carta a Unamuno, en que criticaba –como mencioné– la actitud de parte de la oposición, había ironizado sobre este afán de ser encarcelado para com-

poner un buen currículum democrático. Pero la interpretación de Alberca –como la del propio Valle– es trivializadora y no parece demostrar demasiada conciencia de lo que sea una cárcel ni la represión de una Dictadura; por otro lado, no se ve qué clase de méritos desearía hacer el escritor si ya estaba permanentemente en candelero por sus opiniones políticas, ni tampoco pareció nunca orientarse a hacer carrera en este campo. Por último, sería una extraña caricatura –no homologable con su permanente autoironía– que se pusiera a imitar las conductas que acababa de denostar: no pagar las multas ha sido un medio tradicional de resistencia política –así ocurría también durante el franquismo– y la nota oficial confirma que el gesto molestaba al poder.

Las versiones más próximas a los hechos, que contaban con el testimonio de Valle y de algunas personas que habían compartido la cárcel con él, además del conocimiento directo de sus autores, como son las de Fernández Almagro y Sender –quien por entonces estaba muy cercano a Valle-Inclán, por su vínculo amistoso y frecuente trato– aportan una información bastante distinta. Sender publicó su relato en la revista *Nueva España,* en marzo de 1930, nada más terminar el periodo de la Dictadura. Según él, Valle sufrió dos detenciones, aunque no especifica las causas de cada una. La primera vez fue la policía a buscarle a casa; tras una serie de anécdo-

tas que prolongan su resistencia durante toda una mañana, los agentes le obligan a levantarse de la cama y le ponen ellos mismos las botas; tras ese signo de fuerza, él se pliega y acude a la Dirección General de Seguridad. Pasa tres días encerrado.

La segunda vez lo detienen por la calle, de noche. Lo han seguido mientras paseaba con el pintor Juan Echevarría y han esperado a que se quedara solo, en la zona entonces de desmontes entre Diego de León y la Castellana, cerca de su casa. Está ocho días en la cárcel Modelo, en abril de 1929.

Sender expone lo que Valle le contó sobre el estado de las celdas, las precarias condiciones que presentaban incluso las llamadas "de pago", sus dificultades para valerse allí estando manco, el trato con los presos "sociales" o comunes hasta ser trasladado a la zona de "políticos", el frío –la corriente de aire helado que viene directamente del Guadarrama, la frecuencia de la tuberculosis...

> Estas celdas de pago son celdas comunes con doble espacio. La suciedad, la miseria, la desolación de aquellas multiplicadas por dos. Un poco más de ventilación y, en lugar del saco de paja, un colchón de panoja y otro de borra. A la cabecera de la cama el evacuatorio sin agua y sin tapa por donde afluyen de noche las ratas de cloaca. Don Ramón, enfermo del estóma-

go, recibía a las once de la mañana la comida para todo el día. Los cuidados de su esposa no bastaban para evitar que hiciera las dos comidas en frío.

El escritor José Díaz Fernández relató las conversaciones que mantenían en la galería de políticos: los legendarios relatos mexicanos de Valle seguían activos y ahora se sumaba el proyecto de organizar, cuando salieran de allí, una conspiración desde Francia. Díaz recuerda especialmente una ocurrencia:

> Tenía razón Silvela. Este es el país de las viceversas. Han dado en decir que yo soy un escritor, y lo que soy, en realidad, es un economista. Mi plan es este...

Coincide también en la cárcel con un grupo de intelectuales de Alianza Republicana, conocidos en parte de la tertulia del Regina: Antonio Lezama, José Giral, Álvaro de Albornoz, Artigas Arpón y Joaquín Arderius. En aquella época solía decirse que la mejor universidad de Madrid estaba en la Modelo.

Pese a la dureza policial, el movimiento de resistencia se va haciendo imparable y acabará afectando a la misma institución monárquica. El 30 de enero de 1930 dimite Primo de Rivera y el rey encarga formar gobierno a otro militar, el general Berenguer, que trata de hacer conce-

siones que limiten el descontento; es la llamada "dictablanda". A finales de año fracasa un intento de golpe militar republicano promovido por Fermín Galán, en Jaca. Cuatro meses después serán las urnas las que traigan la República.

36. UN TEATRO IMPOSIBLE

Hoy hay un consenso amplio sobre el valor de la aportación de Valle-Inclán al teatro. Podrían resumirlo estas palabras de Francisco Ruiz Ramón:

> Esta dramaturgia constituye en su sentido último y más profundo un auténtico acto revolucionario en la historia del teatro español contemporáneo. [...] Constituye en su esencia la invención de un teatro, y no solamente un teatro más entre los otros.

Sin embargo, ya hemos visto que de este consenso no participaba mayoritariamente la sociedad en que vivió Valle. Después del paréntesis posterior a la crisis de *El embrujado*, emprende en los años veinte un nuevo intento de hacerse presente en la escena española. Aparte de *Divinas palabras* y de los esperpentos, publica en 1920 *Farsa y licencia de la Reina castiza* y *Farsa de la enamorada del Rey.* Y en 1927 aparece *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte,* volumen que recupera *El embrujado* –sin edición anterior en libro– y suma otras cuatro piezas breves: *La rosa de papel* (primera publicación en 1924), *La cabeza del Bautista* (1924), *Ligazón* (1926) y *Sacrilegio* (inédita hasta entonces). Estos títulos comple-

tan la producción teatral del autor, que no añadirá textos posteriores.

Las dos *Farsas* son piezas casi esperpénticas, con aguda voluntad satírica: la *Reina castiza* supone la primera incursión en la corte isabelina, donde luego se desarrollarán las novelas de *El ruedo ibérico;* la *Enamorada del Rey,* salpicada de citas y referencias a Cervantes, quizá ponga su filo más cortante en la sátira del modo erudito de leer.

Las piezas breves del *Retablo* se acogen a nuevas denominaciones: dos se llaman "autos para siluetas" y otras dos, "melodramas para marionetas", mostrando el tipo de espacios fronterizos a que también se apunta en los últimos esperpentos. En realidad, son ejercicios de síntesis entre géneros, profundizando la apuesta abarcadora que concibe la escritura como collage de hablas vivas y discursos dispares. Las referencias intertextuales –como en *La cabeza,* la de Wilde– se abren a la poética truculenta del relato macabro o a la narrativa periodística de "causas célebres" (la popularidad de los crímenes y los *sucesos*) o a la parodia del costumbrismo decimonónico y del propio decadentismo que él compartió; los temas literarios, los grandes mitos se combinan con datos procedentes del archivo historiográfico –como en *Sacrilegio,* la historia del bandolerismo anda-

luz–, haciendo del texto un lugar de síntesis sin otra determinación que la que van trazando el poder deslizante de la escritura y la turbiedad de las atmósferas. Hay, en efecto, una suerte de exacerbación, un deseo de llevar al extremo cada uno de los temas o mitos que se abordan; así, la insistencia en una necrofilia de fuerte tensión erótica –tan presente ya en el primer Valle– volverá a apuntar hacia ese estado terminal que no sabe bien dónde ubicarse, si a un lado o a otro de la frontera de la muerte.

En octubre de 1924, la compañía dirigida por Enrique López Alarcón estrena *La cabeza del Bautista,* en el Teatro del Centro de Madrid; la función se completa rescatando *Cuento de abril.* Es el retorno a la escena después de diez años, desde 1915.
Presenció el estreno la actriz italiana Mimí Aguglia, que tuvo la idea de representar la obra en Barcelona, y, en efecto, lo llevó a cabo en mayo de 1925, en el Teatro Goya, con el asesoramiento artístico de Rivas Cherif, coincidiendo en las fechas con el viaje de Valle antes citado. Es una de las escasas veces en que consta que el autor quedó muy satisfecho de la propuesta escénica y, sobre todo, de la interpretación en clave de marionetas, en la que destacó la propia Aguglia como protagonista.

No consta, sin embargo, que la obra obtuviera un gran éxito de público ni que la demanda multiplicara las funciones; era la tónica de siempre. Cernuda recuerda haber asistido a la segunda sesión de *Divinas palabras,* en 1933, en un momento cumbre de notoriedad pública de don Ramón, y que el teatro estaba completamente vacío, salvo escasas butacas en las dos primeras filas y dos palcos, "regalados sin duda por la empresa a sus ocupantes".

Valle se había planteado este problema como una confrontación con los vicios del público, pues "el autor debe imponerse cuando está seguro de su honradez artística, y si no lo hace así es que carece de personalidad y energía". Siempre intentó ser fiel a su planteamiento estético, aun a conciencia de que se condenaba al ostracismo:

> El autor dramático con capacidad y honradez literarias hoy lucha con dificultades insuperables y la mayor de todas es el mal gusto del público. Fíjese usted que digo el mal gusto y no la incultura. Un público inculto tiene la posibilidad de educarse, y ésa es la misión del artista. Pero un público corrompido con el melodrama y la comedia ñoña es cosa perdida.

A estas declaraciones de 1915, se suma la sátira de una sociedad que continuamente vive de fiesta, movida por

una ansiedad de diversión que raya en lo grotesco, tal como la retrata –de los jóvenes aristócratas al pueblo manchego– en las novelas de *El ruedo ibérico.* No debería olvidarse este estado de cosas cuando se manejan términos como *éxito* o *fracaso* en el panorama escénico: Cernuda encontró una fórmula magnífica para reorientar el enfoque, refiriéndose al "fracaso del público ante la obra dramática de Valle-Inclán". Acogiéndose a una cita de Bécquer, recuerda el poeta sevillano que la obra "adquiere las proporciones de la imaginación que impresiona", y que la recepción del teatro de Valle indica "la imaginación pobre del pueblo español", quizá la inexistencia de una "imaginación española".
Al fin, un aislamiento orgulloso parece ser la única posibilidad que percibe don Ramón para sí mismo:

> Sé como el ruiseñor, que no mira a la tierra desde la rama verde donde canta.
> [...]
> Si hubo alguna vez oídos que me escucharon, yo no lo supe jamás. Fue la primera de mis Normas.

Pero no es ésta una convicción feliz, apenas consuelo para la resignación; y no responde a la verdad. Valle tenía temple de luchador, lo siguió intentando una y otra vez. No volverá a estrenar en los grandes escenarios entre 1925

y 1931, durante otro largo paréntesis; pero se va a dedicar con empeño a sucesivas experiencias de teatro independiente, en pequeños grupos, en locales casi domésticos, que le permiten alimentar su pasión dramática y, a la vez, seguir investigando con una materia teatral viva. Carmen Monné, esposa de Ricardo Baroja, tuvo la iniciativa de crear en su propio domicilio un grupo de teatro, *El Mirlo Blanco,* con criterios de gran exigencia y participación de profesionales, pero a la vez completamente casero, amateur, en sus medios y posibilidades. Valle participó desde el principio; de hecho, el programa inaugural, representado en febrero de 1926, incluía el prólogo y el epílogo de *Don Friolera;* en mayo le tocó el turno a *Ligazón,* donde Josefina Blanco, por primera vez desde 1912, volvió a interpretar un papel. El grupo desarrolló su labor durante año y medio, hasta agosto del año siguiente, y Valle mantuvo una actividad entusiasta dentro de él, demostrando su interés en este campo, por encima de los paréntesis y los abandonos; éste es el sentido que, a mi juicio, reviste la anécdota, tomada habitualmente por su lado cómico, de cuando asumió el papel de doña Brígida en un *Tenorio,* tal como rememora Julio Caro Baroja:

> Faltaban actores para casi todos los personajes; pero se decidió que uno, don Ramón, sirviera de "apunta-

> dor" y de "suplente" general. Recuerdo como si la estuviera viendo a mi madre haciendo de superiora del convento de las Calatravas y a la mujer de mi tío Ricardo, vestida de comendador, gruesa y con unas barbas blancas de algodón... Los papeles cortos se aceptaban. Pero con los largos no se atrevía nadie más que sirviendo don Ramón de agente y motor. No recuerdo quién hizo de "Tenorio". Pero lo hizo como Cristián cuando se declara en Cyrano de Bergerac. Su alma era don Ramón. Mas he aquí que llegó el momento en que alguien tuvo que actuar de doña Brígida. Empezó y empezó tan mal que Valle-Inclán no pudo aguantar la actuación torpe y pidió una capa negra, larga, que se colocó a modo de manto rebozado, con las barbas recogidas y sin gafas. Y empezó el papel, con todos los dengues, requilorios, inflexiones de voz y convenciones de la característica más experimentada. Verle y oírle recitar era asistir a un espectáculo único. No creo que se haya ofrecido nunca homenaje mejor y mayor a don José Zorrilla [...]. Pero luego siguió, infatigable, e hizo el papel de escultor, de capitán Centellas, de todo lo que pudiera imaginarse y le fluían los versos a borbotones, con aquel ceceo suyo peculiar.

En aquel primero de noviembre de 1926, Valle acababa de cumplir sesenta años y estaba gravemente enfermo. Quizá fueran restos de un gamberrismo juvenil lo que le movía, pero más bien la escena sugiere la intensidad de su relación con la palabra y con el teatro, el fuego que alimentaba su vínculo con el arte.

Más desafortunada es la segunda experiencia. Poco después de este memorable *Tenorio,* se puso en marcha bajo la dirección de Valle el grupo teatral *El Cántaro Roto,* con sede en el edificio recién inaugurado del Círculo de Bellas Artes, construido por el arquitecto Antonio Palacios en la esquina de Alcalá y Marqués de Casa Riera, donde sigue abierto hoy. El proyecto era ambicioso y los periódicos dieron noticia del repertorio con que se pensaba trabajar. Comenzaron en diciembre con *La comedia nueva,* de Moratín, y el mismo montaje de *Ligazón,* con Josefina Blanco, que se había hecho en casa de los Baroja. Actuaban en un local pequeño, situado en el sótano, renunciando a excesivas pretensiones de público; pero la acogida de la crítica fue más cálida de lo habitual y empezó a cundir la idea de que se trataba de una iniciativa de mucho calado.
Esto ocurrió durante quince días, más o menos. La estrechez de la dirección del Círculo y la terquedad de Valle provocaron una ruptura total a partir de un par de malentendidos. La discusión se sostuvo en las páginas de la prensa y sólo llevó a hacer insalvables los desacuerdos, que giraban en torno al número de funciones de cada obra y al reparto de las cargas y los beneficios económicos. La experiencia se cortó en seco, y las expectativas despertadas siguieron el camino que ya presagiaba el nombre del grupo, *El Cántaro Roto.* Valle pa-

só su simbólica factura situando en la terraza del Círculo de Bellas Artes la tertulia de los mayores golfos madrileños, en *La hija del capitán*.

Pocos meses después, en octubre de 1927, es cuando se produce "el grito del Fontalba"; lo mencioné al hablar de la Dictadura, por su repercusión judicial y su lectura política, pero creo que atañe también a las difíciles relaciones de Valle con el mundo de la escena. En el teatro Fontalba estrenaba Margarita Xirgu *El hijo del diablo*, del dramaturgo catalán Joaquín Montaner. Montaner había sido designado por los militares para el Comité Organizador de la Exposición Universal de Barcelona y, como era esperable, no había contado para el programa cultural ni con Valle ni con la mayoría de los escritores disidentes.

Tras una de las ovaciones del público, Valle gritó tres veces desde una butaca: "¡Muy mal!", acompañándose de grandes ademanes. El delegado gubernativo se acercó para expulsarlo y, al resistirse, lo detuvo, entre los aplausos del público que se sentía ofendido en su gusto. Fue entonces cuando volvió a gritar: "¡Arreste a los que aplauden!". Y fue conducido a comisaría.

A los motivos de la actualidad política, se superpone su irreductible actitud de disidencia, su negativa a la con-

formidad. El deseo de llamar la atención no puede tomarse como móvil suficiente, cuando tanto la había llamado ya a lo largo de la vida. Pesa más la voluntad de no callar, de no callarse.

Ahí se interrumpió también su amistad con Margarita Xirgu, que –con parte de razón– se dio por aludida; hasta 1930 no comenzarían a reconstruirse los puentes entre ambos. El estado de ánimo de Valle, después de la crisis con el Círculo, ya abocaba a esta clase de rupturas. En mayo del mismo 1927, empezaba a responder una encuesta de *La Voz* afirmando:

> Me pide usted que tome parte en la encuesta de *La Voz*, y lo haría con la mejor voluntad si fuese autor dramático.

Y terminaba:

> Me declaro, pues, completamente ajeno al teatro y a sus afanes, sus medros y sus glorias.

Aunque todo esto resulte tan poco cierto como acabamos de observar, esta vez la frustración se acerca mucho a la rendición, al abandono. Aunque durante la época de la República varias de sus obras se pondrán en escena, después de este año –como ya dije– no escribirá de nuevo teatro.

Queda, sin embargo, por comentar una tercera experiencia en la misma línea independiente. Fue anterior en el tiempo, se trata de la emprendida por Cipriano Rivas Cherif con el Teatro de la Escuela Nueva. La Escuela Nueva era una asociación cultural promovida por los intelectuales socialistas Manuel Núñez de Arenas y Jaime Vera. La fundaron en 1911 y duró hasta 1923. No funcionó como un organismo de partido, sino que estuvo abierta a socios de todas las tendencias democráticas, llegando a aglutinar el núcleo duro de la intelectualidad reformista y republicana de aquellos años. En 1919, uno de sus afiliados, Rivas Cherif, crea el grupo teatral.

Rivas, aparte de ser cuñado de Azaña, era –según ha puesto de relieve Aznar Soler– el hombre más informado del teatro español, conocedor de las principales propuestas escénicas del panorama europeo, con una dimensión tanto teórica como práctica de director de escena. Siempre estuvo en contacto con Valle, tuvieron una continuada amistad (salvo un distanciamiento temporal a raíz de la crisis de *El Cántaro Roto*) y colaboraron en numerosos proyectos, tanto en el campo independiente como más tarde en la escena comercial.

El Teatro de la Escuela Nueva no representó muchas obras, dejó sólo esbozados numerosos trabajos (como montar las *Comedias bárbaras* o *Luces de bohemia*), pero constituyó un núcleo de reflexión y experimentación

único en su tiempo. Cuando estaba en Madrid –es todavía la época de su residencia en Galicia–, Valle era habitual de los ensayos y reuniones y encontró en Rivas y sus compañeros una clase de interlocutores que quizá no había encontrado para otros campos de su escritura. Así lo recuerda Alfonso Reyes:

> Antes de las tres ya estaba en el Ateneo, dirigiendo los ensayos del Teatro de la Escuela Nueva, aconsejando a Rivas Cherif más energía y sobriedad, o más gracia y soltura a Magda Donato, representando los papeles de todos; creando de nuevo las obras con sus interpretaciones personales.

De una carta escrita a Rivas en diciembre de 1922, en pleno empeoramiento de salud, deducimos cómo este le incitaba a que desarrollara sus ideas teatrales, cosa que ciertamente no hizo apenas. Esa misma carta, opiniones dispersas en entrevistas, algunos pasajes del prólogo y el epílogo de *Don Friolera* contienen sus únicas palabras teóricas en este campo. Pensaba que la repulsa del teatro establecido debía ir pareja a la creación de las condiciones de uno nuevo, haciéndose ambas cosas inseparables:

> Advenir las tres unidades de los preceptistas en furia dinámica; sucesión de lugares para sugerir una superior unidad de ambiente y volumen en el tiempo; y

> tono lírico del momento total, sobre el tono del héroe. Todo esto acentuado por la representación, cuyas posibilidades emotivas de forma, luz y color –unidas a la prosodia– deben estar en la mente del buen autor de comedias. Hay que luchar con el cine: Esa lucha es el teatro moderno. Tanto transformación en la mecánica de candilejas como en la técnica literaria. Yo soy siempre un joven revolucionario, y poniéndome a decir la verdad, quisiera que toda reforma en el teatro comenzara por el fusilamiento de los Quintero. Seriamente, creo que la vergüenza del teatro es una consecuencia del desastre total de un pueblo.

Esta idea, la de investigar los caracteres más propios del país para una renovación del teatro, se hace constante. Ya don Estrafalario se lamentaba de la incapacidad para trasladar el valor estético de la fiesta taurina a la escena; del mismo modo, en una entrevista de 1929, sugería Valle indagar en los espectáculos religiosos, como la Semana Santa de Sevilla, en la música de los contrapuntistas españoles o en el claroscuro de nuestras catedrales, qué elementos de su dramatismo podrían incorporarse al teatro. Igualmente, sería preciso fijarse en los rasgos sociales de la lengua: frente al francés, de tan rico vocalismo, que tiene su modelo en el habla culta y una gran capacidad de matiz, proponía que la riqueza y perfección del castellano

> hay que ir a sorprenderla entre el pueblo cuyos estados de ánimo van de extremo a extremo. Es el genio

> de nuestro idioma el que impone esas formas totales y definitivas: la sentencia, la imprecación, el denuesto, el grito.

"Escenario y gritos", dirá en 1929 que era la fórmula para la renovación del teatro en castellano.

Sin embargo, el núcleo de fuerza que le lleva a dramatizar todo su pensamiento y su práctica de la escritura es el diálogo: los personajes tienen que ser ellos, representarse a sí mismos sin concesiones. Esta fuerza del diálogo –lo que he llamado *haz de hablas vivas*– atraviesa tanto las novelas como las piezas dramáticas, y nunca puede tomarse como pura *forma:* es estructura y médula del sentido, fórmula de su imposible unidad, de su ser poliédrico y fragmentado, fórmula tanto de lo real externo como de lo íntimo.
Es notable cómo, a partir de esta conciencia nuclear del diálogo, la dinámica de deslizamiento entre los géneros se convirtió cada vez más en práctica de Valle. Así, el modo de introducir los pasajes descriptivos en *Tirano Banderas* y, en menor medida, en *El ruedo ibérico,* emula la alternancia entre acotaciones y diálogo en el teatro. La indistinción de los géneros se va convirtiendo en principio estético fundamental; el modo en que subtituló numerosas obras: "farsa sentimental y grotesca", "tragicomedia de aldea", convierte cada texto en una

pregunta sobre el género, en afirmación de una lengua que crece en sí misma y rompe la necesidad de moldes previos, de paradigmas.

La importancia de las artes plásticas en su mirada –no olvidemos que "el esperpentismo lo inventó Goya"– o la atención continua al cine prueban que esta dinámica abarcadora no se limita al marco de la literatura, sino que se proyecta en el espacio entero de las artes. Y no sólo de las artes en su sentido más usual, sino de cualquier manifestación expresiva donde hubiera lengua o escenario o se cruzaran ambas cosas: el periodismo sensacionalista, el cabaret, la caricatura y la sátira popular, la zarzuela, los toros, el mercado callejero, la música ambulante...; y ha llegado a ello desde la fama máxima de refinamiento estético, de exquisitez versallesca. Creo que esta energía posmoderna anticipada explica, en buena medida, la sensación de que aún no hemos llegado a apurar todas las posibilidades latentes en la obra de Valle.

El mismo poder de anticipación respecto del teatro venidero, y de conexión con un abanico de prácticas populares lo muestra una de las obsesiones de su pensamiento teatral, la que experimenta por los títeres. Ya en 1912, explicaba que en *La Marquesa Rosalinda* había intentado conseguir el efecto de figurillas dispuestas en una vitrina. En los años veinte, el elogio del bululú de *Don Friolera* –"este tabanque de muñecos sobre la

espalda de un viejo prosero, para mí, es más sugestivo que todo el retórico teatro español"– no aparece aislado, sino que lo subrayan declaraciones reiteradas. En la marioneta se funde su idea del punto de vista con el trabajo de deformación y distancia y con la concepción del teatro como espectáculo integrador de géneros. Aunque Valle nos ha acostumbrado a entender que anticipación y tradición siempre acaban por aunarse en una lectura creativa y personal, resulta sorprendente la coincidencia entre sus imágenes y las que propone el ensayo clásico de Kleist, "Sobre el teatro de marionetas", que traslada su análisis de una física del títere a un plano metafísico:

> En la medida en que el mundo orgánico se debilita y oscurece la reflexión, hace su aparición la gracia cada vez más radiante y soberana. Pero así [...] como la imagen del espejo cóncavo, después de haberse alejado hacia el infinito, aparece nuevamente de improviso muy cerca de nosotros: de modo análogo se presenta de nuevo la gracia cuando el conocimiento ha pasado por el infinito; de manera que se manifiesta con la máxima pureza al mismo tiempo en la estructura corporal humana que carece de toda conciencia y en la que posee una conciencia infinita, esto es, en el títere y en el dios.

La teatralidad de la obra de Valle, es decir, la posibilidad o no de representarla, provocó polémica durante

décadas. Incluso cuando, al principio de los años sesenta, empezaba a resolverse en la práctica, con su realidad en los escenarios, seguía manteniéndose la resistencia: Umbral recuerda cómo, con motivo del montaje de *Águila de blasón* por Marsillach en 1966, Carlos Luis Álvarez, "Cándido", escribía en *ABC:* "El teatro de Valle-Inclán está muerto, muerto y muerto". En cambio, Leda Schiavo empieza así un prólogo a *Divinas palabras:*

> Asistir a la representación de *Divinas palabras* en el Teatro Coliseo de Buenos Aires en 1964 fue una experiencia inolvidable, fue sentir que se podía incursionar en lo sagrado. María Casares daba a Mari-Gaila una fuerza expresiva y una convicción tales que mantenía a los espectadores en vilo; el teatro vibraba al unísono, muchos al borde del pánico, envueltos en una magia que se percibía antes, durante y después de las palabras. La dirección de Jorge Lavelli y un elenco casi perfecto hicieron posible lo imposible: dar una medida exacta a una obra tan difícil. Recuerdo especialmente la escena octava de la jornada segunda, en la que María Casares "volaba" por el teatro montada en el Trasgo Cabrío, clímax tras el cual acertadamente había un entreacto, para que el público pudiera salir a respirar.

37. EL GRAN CONTRATO

Instalado en Madrid en 1925, siguió Valle con las demás actividades que generaba la literatura, además de lo relacionado con el teatro y con la política que ya se ha visto. En 1926, pronunció una conferencia en Oviedo, en el Teatro Toreno, sobre el impacto de la cultura clásica en la sociedad española; los organizadores convencieron al delegado gubernativo de que no llevara su uniforme, pues Valle había amenazado con marcharse si había vigilancia. Aprovechó esos días para visitar los monumentos prerrománicos del entorno.

A la vez seguían sumándose traducciones. En 1927, la francesa de *Divinas palabras* y la sueca de las *Sonatas.* En 1928, la inglesa de *Jardín umbrío* se publica en Nueva York. En 1929, en la misma ciudad, *Tirano Banderas,* que igualmente apareció en ruso en 1931.

Por un momento, pudo pensarse incluso que los derechos de autor de sus libros le garantizarían tranquilidad económica para los años que le quedaran de vida. Firmó un contrato con la Compañía Iberoamericana de Publicaciones (CIAP), recién creada. Se trataba de un nuevo modelo de empresa editorial, que contaba con 11 librerías propias y otras 108 asociadas; compró también edi-

toriales antiguas como Mundo Latino, Renacimiento y Estrella y sellos de distribución latinoamericanos. El capital pertenecía, en su mayor parte, a los Bauer, banqueros judíos. Su estrategia comprendía un fuerte trabajo publicitario y la firma de contratos a largo plazo. Aunque la línea editorial estaba casi monopolizada por la derecha ideológica, buscaba también algunos nombres reconocidos de la heterodoxia. Al frente de la gestión estaba el joven Pedro Sainz Rodríguez, que más tarde sería ministro franquista y principal consejero del hijo de Alfonso XIII, el Conde de Barcelona.

Valle firmó en 1928 un contrato que le permitía recibir una paga mensual de 3.500 pesetas en concepto de adelanto por la liquidación de ventas, que se haría anualmente. No era rentable para la empresa y Sainz Rodríguez decidió publicar la trilogía carlista en edición muy popular: papel barato, a dos colores, y con un precio de 1,50 pesetas, en una colección titulada "Un libro para todos". Resultó un acierto: la primera tirada fue de 30.000 ejemplares y tuvo que reimprimirse varias veces.

De pronto, todo cambiaba. La familia Valle Blanco se trasladó a un piso lujoso y muy amplio en la calle General Oraa, cerca de la Castellana, en la zona más rica del ensanche que todavía empezaba a construirse; vivían en el mismo edificio que el torero Juan Belmonte. Describe un periodista de *El Imparcial:*

> Junto a la Castellana se alza un edificio palacial, de traza española, de líneas cortesanas, torrecillas señoriles y rejas labradas por los forjadores madrileños. [...] Pero las piedras, y los bronces, y los hierros de la casa no han recibido aún la venerable pátina de los siglos. Todo es nuevo en su respetuosamente artística evocación.

En el mismo año de su buena fortuna, moría asesinado su amigo Álvaro Obregón, el presidente de México.
Conservamos imágenes, durante este tiempo de calma relativa en medio de la tempestad política, de algunos viajes con amigos. Una excursión a Soria en 1929 junto a un grupo de pintores: Penagos le retrata con su duradera boina; en grupo se los ve en las ruinas de Numancia y ante la casa de Enrique de Mesa, que estaba allí desterrado por el Directorio. Viaja también en 1930 a Navarra, donde no había vuelto después de su enfermedad: posa con su boina calada en el castillo de Olite.
Escenas familiares. Con su hija pequeña sentada encima de la mesa de su despacho, girado tiernamente hacia ella con su cabellera de abuelo y su brazo ausente. Recostado encima de la cama, con las piernas estiradas, mientras lee un periódico. Rodeado por una espiral de hijos en el sillón: la famosa foto. Cierta estabilidad, se ve cómo van creciendo.

38. LOS MÁS JÓVENES

A principios de 1927, *La Gaceta Literaria*, que dirigía Ernesto Giménez Caballero, recabó opiniones acerca de Góngora, dentro de la preparación del centenario del poeta cordobés. Valle escribió cuatro líneas contundentes:

> Releí a Góngora hace unos meses –el pasado verano– y me ha causado un efecto desolador, lo más alejado de todo respeto literario. ¡Inaguantable! De una frialdad, de un rebuscamiento de precepto... No soy capaz de decir una cosa por otra.

Así era: incapaz de decir una cosa por otra. Algunos de los que preparaban el centenario eran amigos suyos, tenía buena relación con la mayoría y, sin embargo, si Góngora le parecía aborrecible, tenía que decirlo. Gerardo Diego emprendió una campaña contra él: quiso apedrear su casa, le envió una lata de desinfectante para la barba (curiosa simetría con la broma de los peluqueros en la rancia Pontevedra de su juventud) y escribió en el número dedicado a Góngora de *La Gaceta* que Valle no era poeta ni nunca lo había sido.

No es que estuviera en contra de la celebración de centenarios. Ese mismo año coincidía también el de Goya y

participó en diversas iniciativas; por ejemplo, le ofreció a Buñuel una idea para rodar una película sobre el pintor. Un grupo de escritores y artistas trató de contraponer en artículos y declaraciones ambas figuras; sentían más próximo el expresionismo o el surrealismo, vinculados a la estela de Goya, que lo que calificaban como "populismo sentimental" de los gongorinos. Pero la historia ha borrado esa bifurcación, para ella sólo se celebró un centenario en 1927.

La postura de Valle contra Góngora ya venía de antiguo. Por ejemplo, con Alfonso Reyes había tenido largas discusiones sobre ese tema: "Hace pocos años descubrí (nunca lo hubiera imaginado) que a Valle-Inclán, vecino natural de Góngora, éste no le interesaba". No era su tradición: si leemos su poética, no ha de sorprendernos.

En cambio, no parece sentir antipatía por los llamados *movimientos de vanguardia.* Es cierto que despotrica en *Luces de bohemia* contra el ultraísmo: "Los ultraístas son unos farsantes", dice Max; pero el ultraísmo es un grupo limitado por las fronteras –aunque también hubiera ultraísmo argentino–, cuyas conexiones con el arte europeo son confusas y que ha creado una imagen de trivialidad, de gusto por un juego meramente ingenioso de metáforas, a la manera que describió *La deshumanización del arte,* de Ortega y Gasset, ensayo

limitado e injusto cuando se considera el conjunto del fenómeno vanguardista fuera del territorio nacional. El *modernismo* de Valle, según pasan los años, se va revelando más cercano al talante del *modernism* de lengua inglesa, con su apertura a una renovación radical del modo en que la lengua se configura como mundo, con su capacidad para asumir propuestas estéticas de desarrollo muy posterior a los tiempos de su formación literaria. Los nombres de las vanguardias le resultan sugerentes y los utiliza en ocasiones con intención expresiva, como con la conciencia de que han cambiado la percepción y la constitución misma de la realidad:

> Convulsión de luces apagándose. Rotura de la pista en ángulos. Visión cubista del Circo Harris.
> [...]
> Sentíanse alejados en una orilla remota, y la luz triangulada del calabozo realzaba en un módulo moderno y cubista la actitud macilenta de las figuras.
> [...]
> La triste sinfonía de las cosas
> tiene en la tarde un grito futurista.
> [...]
> Todo el arte es superrealismo. Lo absurdo, lo antiartístico, lo inadmisible es el realismo.

Una de cal y otra de arena, su relación con los escritores más jóvenes seguramente no fue fácil. Consolidada su

figura pública en la mesa de las tertulias, ajeno a posibilidades institucionales o editoriales que le permitieran ofrecer nada a nadie, era previsible que no se mostrara demasiado abierto a escuchar dentro del ruido de su entorno. Así lo confirma Cernuda: dice que Machado tampoco escuchaba y, encima, ni siquiera hablaba; que Valle, sin escuchar, no callaba. De esa práctica ha dejado también memoria María Zambrano:

> Recalaba en un café ya extinguido y allí hablaba como un oráculo, sin permitir que nadie entrase en su oración. Un rito parecía, algo que se tenía que cumplir. Y se hacía la gran tertulia, el gran corro, pero... ¡ay del que se atreviese a hacer una pregunta o una declaración! Era una osadía romper aquella liturgia.

Pedro Salinas había tenido trato frecuente con Valle ya en los días de aquella estancia en París. Sin embargo, de su pluma salió un texto que no trasluce mucho entendimiento de lo que don Ramón literariamente fue: "Hijo pródigo del 98". Es la presunta historia de una conversión tardía: desde el culto de las princesas decadentes al dolor de España. El relato se hizo tópico durante los años del franquismo, asimilable, al parecer, desde los dos bandos, y suponía una estrategia de rescate realista y *contenidista,* coincidente también con la línea crítica de Ortega entre otros. Umbral recuerda, como muchos

recordamos: "Había toda una intelectualidad franquista que se había educado en la idea de que Valle era un preciosista sin sustancia, una flor exótica e inútil del 98". La operación obviaba del mismo golpe en la obra de Valle-Inclán la radicalidad de una sostenida creación lingüística y los elementos críticos que el propio lenguaje había ido generando desde los primeros tiempos. Es decir, se leía con prejuicios, con una imagen predeterminada de la realidad y con una concepción didáctica y paupérrima de la literatura. Salinas defendió ese criterio quizá con más contundencia que otros, se enquistó en la pobreza de su lectura.

Ya vimos a Cernuda asistiendo al teatro. A lo largo de su vida escribió cuatro o cinco artículos con una decidida voluntad reivindicativa de la producción dramática de Valle. Aun contaminado por la lectura que llegó a hacerse oficial –*modernismo* contra *98*–, supo apreciar su poder de renovación solitaria; para Cernuda, un escritor no se justifica por sus ideas ni por la recepción pública, y él nunca va a cesar en la defensa del íntimo rigor que el verdadero artista deposita en su apuesta estética.
Federico García Lorca propició el encuentro que tuvieron en 1927 Buñuel y Valle para hablar de Goya, de lo que se deduce que ya había algún contacto previo. Participó en el homenaje a Valle de 1932 –del que aún no he

hablado– y se conserva una foto en que aparece con Pura Ucelay –personaje clave del teatro independiente en los años treinta– y con don Ramón: está tomada el día del estreno de *Yerma*, el 29 de diciembre de 1934, y quizá sea la última foto de Valle en Madrid antes de su muerte. Atestigua quizá el mayor gesto conocido de interés suyo por los escritores jóvenes, de interés y de apoyo, aunque sus opiniones fueron más bien críticas acerca de la obra.

El contacto con Alberti estuvo mediado por la política. Él y María Teresa León le visitan en Roma, en 1934, a la vuelta del I Congreso de Escritores Soviéticos, al que Valle también había sido invitado, aunque no pudo acudir (ensoñaba, sin embargo, hasta el final, un proyecto de viaje a Rusia). El motivo de la visita era transmitirle un mensaje personal de Máximo Gorki.

Todos ellos, Cernuda, Lorca, León, Alberti, participaron activamente en el homenaje que se tributó a Valle-Inclán en Madrid un mes después de su muerte, en febrero de 1936.

En 1934, Gerardo Diego incluye ocho poemas de Valle en su célebre *Poesía española contemporánea*, antología canónica donde las haya y seguramente raíz de la peste de antologías de poetas que parece haberse hecho endémica en España.

39. *EL RUEDO IBÉRICO*

Después de *Tirano Banderas,* Valle concibió *El ruedo ibérico,* un proyecto de dimensiones monumentales, que trataría de analizar la historia española en la segunda mitad del siglo XIX: desde los tiempos últimos de Isabel II, pasando por la revolución de 1868, la primera República y la Restauración, hasta llegar a la guerra y pérdida de Cuba. En realidad, poco más de treinta años, pero examinados con detalle. El esquema previsto constaba de tres series, divididas cada una en tres volúmenes: 1. *Amenes de un reinado,* que se desglosaba en: *La corte de los milagros, Viva mi dueño* y *Baza de espadas.* 2. *Aleluyas de la Gloriosa,* con escalas en *España con honra, Trono de ferias* y *Fueros y cantones.* 3. *La Restauración borbónica,* que incluía *Los salones alfonsinos, Dios, Patria y Rey* y *Los campos de Cuba.* No sólo iba a volver sobre el conflicto carlista, sino que el marco histórico elegido coincidía casi con el de sus primeros treinta años de vida (recuérdese que había nacido en 1866), con lo que la novela connotaría alguna forma de peculiar memoria personal.

Digo "la novela", porque –según su idea– se trataría en conjunto de un solo texto, con la referencia explícita de

la tolstoiana *Guerra y paz*. Ya en 1928 se dio cuenta Valle de que el plan se hacía irrealizable para él: "Ya por su extensión y mis años, ya por sus dificultades". Por una parte, la pésima salud; por otra, el ingente trabajo de documentación que, en cuanto empezó a escribir, decidió que le era necesario: no iba a tener tiempo, estaba claro. Y eso que entonces no podía prever los años tan agitados, carentes de tranquilidad y reposo, que le esperaban.

En realidad, no llegó a completar ni siquiera la primera serie. En abril de 1927 aparece *La corte de los milagros*, y en octubre de 1928, *Viva mi dueño;* ambos son volúmenes muy extensos, los más extensos de la obra de Valle. *Baza de espadas* empieza a publicarse en los folletones de *El Sol* en enero de 1932, y queda inconcluso; no tendrá edición en libro hasta 1958. Mientras, ha seguido dándole vueltas al trabajo anterior; por ejemplo, la versión por entregas de *La corte de los milagros* que publica *El Sol* en 1931 ofrece un capítulo más. Otros textos fragmentarios tampoco anticipan las vías futuras del proyecto: *El trueno dorado*, que apareció en *Ahora* en marzo de 1936, a los dos meses de su muerte, no supone avance argumental: reelabora un episodio de *La corte* y lo vincula con personajes de *Baza de espadas;* en parte, parecen materiales de fases previas de escritura, o quizá sea muestra de un deseo de remodelar el primer

libro para articularlo mejor con los siguientes. *Fin de un revolucionario* (1928) repite episodios ya publicados y añade un fragmento que iría a continuación de *Baza de espadas,* pero sin llegar a terminarlo.

La fórmula propuesta combina concentración en un periodo reducido de tiempo (así, el argumento de *La corte* cubre de febrero a abril de 1868) con una mirada analítica que multiplica los detalles y los centros de interés: concentración y dispersión, férrea unidad de propósito y fragmentarismo. Valle elude el campo de la novela histórica al uso evitando que capitalicen el relato los personajes individuales, fijándolos y deshilachándolos sucesivamente. Construye la trama sobre una lógica lineal, la flecha que marca el tiempo histórico; pero surcando de quiebras y cortes el desarrollo, ensayando el montaje paralelo y el simultaneísmo, acrecentando el movimiento espacial y la velocidad de acumulación de personajes. La lengua mantiene firme su fundamento esperpéntico, y en él su vocación de búsqueda de la palabra hablada; y esta búsqueda vendría a confirmar su criterio de que las hablas sociales del castellano tienden a unificarse y encontrar modelo común en la voz popular, en los registros más coloquiales y desgarrados.
Las escasas manifestaciones de corte teórico que realiza sobre *El ruedo ibérico* destacan el carácter colectivo

del libro y su rechazo de la figura del héroe individual. La propuesta tiene, en primer lugar, un contenido ideológico, que parte del reconocimiento de que la realidad ha ido cambiando y el escritor debe ajustarse a ella:

> Ahora el protagonista de la vida es el grupo, la colectividad, el gremio, la multitud. Es la supremacía de lo social sobre lo individual, que ha perdido su valor. Son los días del Soldado Desconocido, símbolo y encarnación de todos los soldados muertos.
> [...]
> En esta hora de socialismo y comunismo, no me parece que pueda ser el individuo humano héroe principal de la novela, sino los grupos sociales. La Historia y la Novela se inclinan con la misma curiosidad sobre el fenómeno de las multitudes.

Pero este tipo de análisis responde, verdaderamente, a una preocupación estética. Frente a la creencia de Ortega de que el tiempo de la novela ha terminado, Valle cree que, si el arte es capaz de seguir aprendiendo de la vida, nunca se agotará:

> Los conflictos del hombre con el Estado tienen para nosotros un relieve artístico mucho más destacado que cualesquiera otros asuntos de la vieja novela... La vida es la que da normas al arte de novelar y la vida cambia, pero no se agota.

Valle recupera la pasión de su juventud por las lecturas históricas y muestra una rara maestría en el manejo de las fuentes documentales, quizá porque acude a ellas con la capacidad de sentirlas vivir aún y, así, reacciona frente a sus materiales como si estuvieran vivos. Es impresionante el trabajo que realizó durante el último año de su vida, con las dos series de textos sobre Amadeo de Saboya y sobre el asesinato de Prim: por la asombrosa información sobre minucias, por la capacidad para repensar y cuestionar lo que ya aparecía fosilizado en sus versiones oficiales, por el tipo de escritura tan ágil en cruzar fronteras: periodística, narrativa, de la memoria personal, expositiva, amena y rigurosa, abierta al juicio del lector.

Quizá la clave de la energía de *El ruedo ibérico* y todos los demás escritos afines esté en el tipo de relación que Valle mantenía con ellos: eran la forma más eficaz que encontró para reflexionar sobre sus propias ideas políticas, para adoptar una postura y debatir íntimamente sus dudas y convicciones: el rechazo de la dinastía borbónica, del parlamentarismo y el liberalismo; la actitud antisistema; la resistencia frente a la opresión; las simpatías revolucionarias y la continua amenaza de la traición; la primacía del juicio ético... Proceso vivo de un debate, de su difícil salida y su poder de producir entusiasmo y desesperación, inacabado.

La dialéctica entre la compresión temporal y la dispersión en los detalles se resuelve en la escritura a través de un procedimiento de concentración simbólica que va creando fuertes núcleos de sentido. Así, el episodio elegido para abrir toda la obra: la entrega a Isabel II de la "Rosa de Oro", concedida por el Papa, impregna de clericalismo, de hipocresía y de ridículo el conjunto de las maniobras políticas que se producen alrededor. O el examen del tópico de *lo español* a través del análisis insistente de *lo andaluz,* de lo que seguramente no queda muy lejana su manía por los hermanos Quintero. O, sobre todo, la cristalización del fluir de ideas en frases rotundas, como si escribiera titulares de prensa, pues no en vano esta empresa se nutre del conocimiento exhaustivo de un periodismo político exacerbado; así, puede deducir y acuñar lemas que circulan intemporalmente por las arterias del pensamiento conservador hasta llegar a nosotros mismos, a la campaña electoral más reciente:

> La abdicación impuesta por los revolucionarios no puede admitirse. ¡El Príncipe, cautivo de las logias! ¿Tú entregarías la educación de un hijo a los redactores de *La Nueva Iberia*?

El propio Valle ha hablado de *puntillismo* para caracterizar esta lengua exigente y dinámica, que no deja de fluir, pero con textura grumosa:

> Todo está expresado por medio de diálogos, y el sentir mío me guardo de expresarlo directamente. En cuanto a la técnica de esta obra, puede aproximarse a la técnica del puntillismo en pintura. Hay una desarticulación de motivos y una vibración cromática en mi voluntad.

Y la fuerza que impulsa el movimiento es una energía negativa: rompe, deforma, extrema, sabe reconocer el mal en cualquiera de sus disfraces; el filtro crítico y destructivo de la mirada no requiere, en efecto, explicaciones. Lo sórdido y vulgar de las conductas se asienta en lo repulsivo de las descripciones físicas. Pero esto incluye momentos cortantes de autoparodia, como cuando la Marquesa de Torre-Mellada se siente aturdida al saber que la policía busca a su hijo a causa de una gamberrada de señoritos con resultado criminal:

> Por ráfagas fulguraba en su pensamiento el súbito espanto de la casa llena de guardias, con los criados atónitos cambiando mudos signos. Una visión extática y trastornada como la del relámpago, de lívidas imágenes en movimiento sin mudanza.

La Marquesa es un personaje gris, enteramente convencional, incapaz de hacerse dueña por un minuto de su propia vida, entregada al disimulo y al chismorreo profesionales, y, sin embargo, Valle le asigna la misma

imagen que ocupaba el centro de su experiencia metafísica y estética en *La lámpara maravillosa:* el éxtasis que ilumina y suspende el tiempo. No es casual: cien páginas después, aparecerá un redivivo Bradomín utilizando a Miguel de Molinos para una vacua charla galante. Aquello a lo que Valle ha concedido la mayor altura espiritual en su mirada íntima aparece ahora degradado, rodando sin valor por las calles. Y este gesto de autoflagelarse es necesario, si quiere ser consecuente con el mecanismo de análisis deconstructivo puesto en marcha sobre la sociedad española: si el escritor se salva a sí mismo, todo el conjunto resultaría falso.

La lógica destructiva y disgregadora de la forma es el preciso correlato del estado de caos que narra *El ruedo ibérico.* No se trata sólo de los continuos motines y revueltas que surgen sin pausa en la España de 1868, sino de un modo de vida subyacente, arraigado en un fondo que es intrahistórico:

> El pueblo vive fuera de la ley desde los olivares andaluces a las cántabras pomaradas, desde los toronjiles levantinos a los miñotos castañares.

Si la respuesta a esto que ofrece el sistema es: "¡Pegar fuerte!", no se logra sin embargo ocultar que el fenómeno recorre todos los estratos sociales:

> ¡Bandolerismo arriba y bandolerismo abajo! Pobretes y potentados, ilustres personajes y tunos de presidio operan con los mismos procedimientos. En todas las esferas se vive fuera de ley.

Y este desorden nacional tiene su eco en el final truncado de *Baza de espadas,* cuando –aprovechando que tanto anarquista ilustre viaja en el *Omega:* Bakunin, Nechaev, Salvoechea– el desorden se formula como alternativa revolucionaria:

> El excelente y bienhechor desorden, parteado por una explosión de las masas [...]. La Europa Occidental, senil, corrompida, escéptica, necesita una transfusión de sangre bárbara. [...] La revolución sólo existe donde se abre un horizonte anárquico, y si no lleva en su seno el rayo destructor de todos los prejuicios sociales, será una apostasía.

El análisis social y político ha ido llenando de contenido el itinerario, mostrando facetas y colores, denunciando, horrorizándose, ilusionándose; pero al final se cierra un círculo con esta simetría. No es un cierre perfecto: la novela queda inacabada, abierta, le faltaba muchísimo recorrido por delante y cada lector puede, con absoluto derecho, suponerlo; el argumento, además, lo pone la historia, no lo crea el novelista, de modo que el cierre tampoco sería propuesta personal; por fin, el círculo no acaba de encajar, los dos tipos de desorden y de rechazo

del sistema no se superponen, no se confunden, hay múltiples desajustes entre ellos. Todo eso es cierto; pero quien lee lo que el azar –o la necesidad– legó como texto encuentra un cierre, el del círculo del nihilismo.
En efecto, la deconstrucción que Valle realiza de la historia se escinde entre un fruto de conocimiento político y un sabor existencial. *El ruedo ibérico* se balancea entre la banalidad humana más insoportable y la evidencia de un fondo existencial que nunca –ni en ese medio– se pierde. La lamentable Marquesa de Torre-Mellada encuentra en las profundidades de su inanidad el retrato de la nuda vida:

> La Marquesa volvía a su enajenado silencio, abismándose en la aridez de una contemplación interior: Miraba ceñuda el pasado, y sólo descubría la continuidad de un dolor largo y mezquino. Este afán marchito, desilusionado, era la vida, pasaba a través de todos los instantes, articulándolos de un modo arbitrario, y no valía más que el resorte de alambre que un muñeco esconde en el buche de serrín:
> –Qué asco de vida.

Y también a la vida remiten sus palabras como modelo de la poética de *El ruedo,* de su lengua y su construcción: restituir el ser de la realidad –articulando los instantes de modo arbitrario–, tal como es.

40. PASIÓN POLÍTICA

Cuando, hablando de los años diez, me detuve en las relaciones de Valle-Inclán con el carlismo, ya mostré una línea de desarrollo que conducía a la defensa de una revolución popular y social y que incluso preveía asumir el sistema republicano. El cambio político de Valle es fuerte y definido; pero la ruptura con sus posiciones anteriores no es tan radical como suele creerse; he seguido los pasos –Francia, México– que le iban haciendo evolucionar y conducían a su intenso activismo en la época de la Dictadura. Quizá quien mejor ha explicado el fondo de su preocupación política es Manuel Azaña:

> Sus odios, su crueldad verbal, su intransigencia, pueden invocar, en el origen, un motivo de interés público aceptable. Es un héroe desprovisto de misericordia, que ha tirado muchas piedras porque estaba libre de pecado. Se sitúa naturalmente en la extrema oposición. Es una picota de lo mediocre y de lo malo; un anticipo del juicio final para los chirles, los hipócritas, los vividores; es un hurón que vocifera sus despegos. Pero esa justicia que ama tanto no la aprende en otros, ni menos la recibe de una ley exterior. Valle-Inclán es el hombre de la ley propia, que desprecia la jerarquía social y legal porque está corrompida.

Todos los componentes están nombrados: el temperamental, visceral; el que se vincula al personaje público que construyó Valle; el que tiene como principio la disidencia frente a cualquier tipo de poder; el que no acepta programas ni dogmas de ninguna clase; el que pone por encima de todo una ley ética que identifica consigo mismo. Recordemos el final de la escena XI de *Luces de bohemia*, inmediatamente antes de que evoque los espejos cóncavos y bautice el esperpento, por tanto en un momento cumbre de la poética de Valle-Inclán. Después de la manifestación callejera, quedan los destrozos, las discusiones y una madre con su hijo muerto en brazos; se oyen disparos y alguien dice que un preso intentaba fugarse; Max había estado en el calabozo con él y había recibido su aviso de que las cosas sucederían así. Estalla entonces de indignación política: "La Leyenda Negra, en estos días menguados, es la Historia de España"; relaciona esa situación con la irresponsabilidad estética de los que venden el arte; se consuela con la dignidad ética de no ser cómplice de ese sistema. Y añade dos frases, dispersas en el resto del discurso, como dos latigazos existenciales:

> Nuestra vida es un círculo dantesco.
> [...]
> Llévame al Viaducto. Te invito a regenerarte con un vuelo.

Hay un contacto estrecho, pues, entre el sentimiento de opresión política y la desesperación que revela esta propuesta de suicidio. Como si la lucha pudiera abrir alguna clase de sentido, aportar algún sentido a la vida. Pero no, no hay salida. Lo íntimo y lo social se mueven al mismo son.

Como Max en esta escena, Valle se quejaba a menudo de que el ambiente español era irrespirable: angosto, provinciano, inculto, dominado por el mal gusto... y todo ello unido a una lamentable sumisión:

> En la literatura aparecemos como unos bárbaros sanguinarios. Luego se nos trata, y se ve que somos unos borregos.

La literatura, la falsa literatura, contribuye a formar los estereotipos nacionales: el patriotismo, el heroísmo, la honra. Pero a la miseria cultural y moral se suma otro factor de enrarecimiento: la atmósfera policial. Desde que termina el paréntesis de los años diez, la escritura de Valle aparece saturada por esa amenaza: pasan retenes de policías con un preso, se intuye la sombra de un guardia a la salida de la taberna, campa a sus anchas la "ley de fugas"...

Y, si las instituciones de orden –el clero, el ejército– han sido satirizadas desde el principio, la llamada clase política no recibe denuncias menos fuertes:

> Siendo la gobernación actual [1915] cosa tan detestable y aborrecible, colaborar a la obra del Estado es contribuir con nuestro esfuerzo a la perdición de España. Yo, cuando alguno de mis amigos se hace político –¡político!–, y como tal se encumbra y medra, dejo de saludarle.

Cuenta Gómez de la Serna que nunca, en toda su vida, sacó la cédula personal, el documento obligatorio de identidad de aquel tiempo.

Al margen del carlismo, el pasaje político más antiguo en su obra quizá sea el discurso de Montenegro en *Romance de lobos,* cuando intenta persuadir a una turba de mendigos para que se rebelen, poniéndose él al frente. Suele comentarse como ejemplo de actitud paternalista, de exacerbación de la caridad que practican los mayorazgos en el mundo arcaico gallego; pero realmente va mucho más lejos:

> Todo el maíz que haya en la troje se repartirá entre vosotros. Es una restitución que os hago, ya que sois tan miserables que no sabéis recobrar lo que debía ser vuestro. Tenéis marcada el alma con el hierro de los esclavos, y sois mendigos porque debéis serlo. El día en que los pobres se juntasen para quemar las siembras, para envenenar las fuentes, sería el día de la gran

> justicia... Ese día llegará, y el sol, sol de incendio y de sangre, tendrá la faz de Dios. Las casas en llamas serán hornos mejores para vuestra hambre que hornos de pan.

La primera parte del texto es, desde luego, paternalista y muestra una desconfianza radical en el pueblo. Pero el conjunto rompe el esquema en dos sentidos: sitúa el problema en la propiedad –"lo que debía ser vuestro"– y propone para resolverlo una revolución violenta, que además no necesitaría ya de líderes como él: "los pobres se juntasen...". Montenegro tiene un tipo físico similar al que tendrá Bakunin en *Baza de espadas,* y las posturas del anarquista Salvoechea parecen tan paternalistas como las del hidalgo, aunque con un carácter más suave. Cuando Valle, en 1922, cerró las *Comedias bárbaras,* lo hizo anteponiendo a las dos ya escritas *Cara de plata.* Esta pieza se inicia con un amago de rebelión campesina contra Montenegro, que reacciona con olímpico despotismo; la trilogía termina con la rebelión a la que incita el propio Montenegro. Parece claro que se busca la simetría y que ahora el conjunto de la saga se lee también como una historia de arrepentimiento en el terreno de lo social. Esta idea –arrepentimiento, conversión– aparecía ya en el discurso más paternalista del mayorazgo: "La redención de los humildes hemos de hacerla los que nacimos con ímpetus de señores cuando se haga la luz

en nuestras conciencias", "los señores os salvaremos cuando nos hagamos cristianos". Las ideas no permanecen ancladas y este tono choca con los incendios anteriores; pero el pensamiento de Valle sigue desplazándose en continua búsqueda.

La escena arquetípica de *conversión* en la obra de Valle es la del calabozo en *Luces de bohemia* (añadida en la versión de 1924). Arrestado por sus provocaciones sarcásticas a la policía, Max se encuentra con un preso anarquista catalán llamado Mateo –recuerdo de aquel Mateo Morral, compañero de tertulia hasta el atentado de 1906 contra el Rey–. La ceremonia de la conversión es tan evidente que incluso Max por un momento cree recuperar la vista, y menciona el nombre de Saulo, el converso por antonomasia.

La conversión tiene un carácter social tanto como político, remite a los problemas que Montenegro dejaba pendientes. La iniciativa está ahora en manos de los obreros, que deben ejercerla a través de la violencia contra la propiedad, contra los capitalistas; el lugar de los intelectuales está a su lado, aliados a ellos. Por supuesto, no habla Valle, sino un personaje (también antes, en las *Comedias*); pero nada contrapesa este discurso tan crudo, e incluso reconocemos en él temas habituales en las entrevistas del autor: la crítica del derecho de he-

rencia, la "negra entraña" de la colonización española en América.

Hay una hibridez intencionada entre anarquismo –el que representa el obrero– y bolchevismo –con las alusiones a Rusia–. Valle se mantiene en ese fiel con frecuencia: del anarquismo le fascina el fondo nihilista y la capacidad de confrontación directa, lo temperamental; de los bolcheviques, la idea de autoridad, la fuerza para imponer el cambio. Pero, en todo caso, a partir de ahora, se identifica con la palabra *revolución:* en términos generales, de ahí no va ya a desviarse. Igual que, en la *Sonata de Otoño,* el paje Florisel enseñaba con su flauta a los mirlos la música de la riveirana, en *La pipa de kif:*

> Hay un zapatero
> que silba a un jilguero
> La Internacional.

"La Revolución –dice Max Estrella– es aquí tan fatal como en Rusia." Se trata de una revolución, no se confunde con un simple cambio del régimen político. Quizá una de las novedades más perceptibles que introduce el último Valle es su convencimiento de que las posiciones políticas tienen un origen de clase, dependen del lugar que cada uno ocupa en la estructura social: el desarrollo de la escena XI de *Luces* es transparente en ese sentido:

los personajes no tienen nombre propio, sino que son representantes de un oficio o condición y opinan siempre de acuerdo con ello. Incluso los valores que suelen postularse como intemporales y trasversales a todas las capas, como el patriotismo, responden también a un interés de clase.

Es cierto que, siendo este criterio el más constante, no dejan de observarse vacilaciones respecto a él. Alguna vez vuelve Valle a conceder el papel decisivo a los intelectuales; otras veces –ya durante la República– se rebela contra el peso que alcanzan en el gobierno los socialistas y la UGT y dice que ejercen una dictadura obrera. Es curioso que la forma leninista de gobierno no le provoque, en cambio, rechazo, aunque se reclame a sí misma como dictadura del proletariado. Creo que dos motivos principales le distancian del socialismo español en su madurez: la actitud tibia, e incluso colaboracionista, que el partido y el sindicato mantuvieron ante Primo de Rivera en la época inicial de su Directorio, y el carácter reformista de su programa, en el que no encuentra reflejado su afán revolucionario; no en vano los partidos socialistas europeos, como el socialdemócrata alemán, estaban sirviendo de freno al desarrollo de la revolución.

Así se entiende también su simpatía por la figura de Lenin: el modelo de una autoridad fuerte y revolucionaria se vería realizado en él: "En el siglo XIX la historia de España la pudo escribir don Carlos; en el siglo XX la está escribiendo Lenin", "la revolución rusa es la más grandiosa que ha dado la humanidad; y Lenin es el más grande estadista de estos tiempos". Esta postura debió de ser conocida y lo bastante antigua como para que Luis Araquistáin, contertulio del Regina y director de la revista *España,* publicara ya en 1920 un soneto dedicado a Valle, en el que le dice:

> Vos, don Ramón, que sois el primer bolchevique
> y el último cristiano...

Por motivos aparentemente similares, le atraerá en 1933, cuando viva en Roma, la figura de Mussolini: una dictadura autoritaria que, en su primera época, crece amparada en un discurso social y en una escenografía de fervor multitudinario que le impresiona. Valle acaba de tener un agudo conflicto con el gobierno republicano por diferencias en cuanto a la política con el Patrimonio Nacional y por la desorganización administrativa, y Roma le sugiere lo contrario: grandes obras públicas, complicadas y deslumbrantes restauraciones y mucha apariencia de orden. No parece muy sensible a la falta de libertad en este caso, quizá por ser otro país; estremece evocar,

por ejemplo, que Gramsci sufría entonces los largos años de cárcel que acabaron con él. Pero la simpatía de Valle no va más allá de este primer impacto y no duda al establecer una comparación: el líder que él desea "ha de tener todo o casi todo el ejemplo de Lenin, y nada de Mussolini". Lo que encontraba como virtud del régimen italiano –frente al de Hitler– era su "universalidad", su negación del nacionalismo y etnocentrismo; pero enseguida va a quejarse de la ausencia de esos valores en la literatura italiana del presente y comienza a desengañarse.

Estas opiniones sobre Italia fueron utilizadas durante la guerra civil y durante el franquismo para socavar la imagen política de Valle y fomentar la idea de su ambivalencia. Pero sus actitudes prácticas, su acción política real, nunca dejó mucho lugar para la duda. Por ejemplo, sus reacciones ante el establecimiento el 14 de abril de 1931 de la República.

Como se ha ido viendo, él nunca se había declarado antes activamente republicano ni inclinado por un sistema parlamentario; su proyecto político, de fondo ético y no programático, era la revolución social. Sin embargo, recibió el nuevo régimen como un avance, en que de algún modo la resistencia contra la Dictadura había tenido su parte, y dentro de ella su propia labor:

> Era necesario en España el conocimiento de la voluntad nacional. Ésa ha sido toda mi obra en estos últimos años. Yo la vi y desde hace ocho años vengo reflejándola en mis libros [habla en 1931]. ¿Por qué se sorprendieron cuando esta voluntad de todo un pueblo pudo manifestarse libremente?

A partir de ahí, vienen las diferencias de opinión o los resquemores. Valle es persona ajena a componendas, pactos, consensos de mínimos, concesiones de males menores; siempre se rige por unos principios y una personalidad que le impide callarse. Se convierte en un gran *opinador:* su facilidad para el análisis político, su verbo provocador y temerario, su pasión por estar informado, le hacen ser –en el seno de la nueva libertad de expresión– objeto predilecto de los periodistas. El número de declaraciones se dispara –"a don Ramón habría que hacerle una entrevista cada quince días"– y su rotundidad le lleva frecuentemente a contradecirse o a provocar conflictos. Se ha transformado en un personaje público de referencia, porque además –pese a su amistad con Azaña– resulta obvio su temple independiente y que nunca formará parte de ningún partido. Su única actuación en el campo de la política parlamentaria fue un frustrado intento en 1931 de salir diputado en las listas de Lerroux –con quien no congeniaba, pero que le parecía republicano de siempre, preferible a los monárquicos

transformados–, aunque sin hacer ninguna clase de campaña, pues confiaba en su nombre para que lo votaran en A Coruña.

En cambio, sí asumió otro tipo de compromisos, que no le parecían partidistas o encaminados a conseguir el poder, sino causas justas de signo ético o cultural. En 1931 se adhiere al Socorro Obrero Español, que acababa de fundarse como filial del Socorro Rojo Internacional, y desde entonces participa en campañas de ayuda a presos. En 1932 se integra en la Asociación de escritores y artistas revolucionarios, y organiza en el Ateneo de Madrid su primer congreso. También es nombrado presidente de honor de la Asociación de Amigos de la Unión Soviética.

No puede asistir por motivos de salud al Congreso Mundial de la Paz, que se celebra en Amsterdam en agosto de 1932, pero al año siguiente entra a formar parte del Comité Internacional contra la Guerra, emanado de ese congreso, junto a personalidades como Einstein, Upton Sinclair, Dos Passos, Sun Yat-Sen, Heinrich Mann, Máximo Gorki, Karl Kraus o Romain Rolland.

Resulta obvio que estas actividades y asociaciones estaban promovidas por los partidos comunistas, y que la colaboración de Valle implicaba, aparte de su acuerdo con cada iniciativa, el mantenimiento de su simpatía por

la revolución. En la primavera de 1934, la Internacional Comunista, a instancias de Dimítrov, su máximo dirigente, da un giro en su política de confrontación con la socialdemocracia y, ante el rápido crecimiento del nazismo y el fascismo, adopta un programa frentista de defensa de la democracia; ese mismo verano ya han alcanzado PSOE y PCE sus primeros acuerdos y los extenderán a la izquierda republicana, cuyo líder natural es Azaña: el gobierno de la derecha, salido de las elecciones del otoño de 1933, cada vez se endurece más.
En octubre de 1934 se produce el movimiento revolucionario de Asturias. Tras su derrota, se cuentan 3.000 muertos, 5.000 heridos y 30.000 presos. Valle participa activamente en las campañas de apoyo a los presos y firma un manifiesto contra la pena de muerte, que pretendían aplicar en este momento. Una de sus últimas apariciones públicas en Madrid se produce en un banquete para recaudar fondos en beneficio de los presos políticos, tomando como símbolo a los conocidos médicos y científicos Pío del Río Hortega y Gonzalo Rodríguez Lafora, que habían estado detenidos; el 21 de diciembre, dos días después, Valle lo relata en una carta:

> Anteayer, con la comida ofrecida a Pío del Río Hortega y al doctor Lafora, hemos celebrado el primer acto revolucionario [...]. Yo no pude excusarme de decir algunas palabras, y me levanté para solicitar unas pe-

> setas para "nuestros amigos encarcelados" [...]. Al Gobierno le ha sentado muy mal el hecho de convertir una comida de personalidades "decentes y burguesas" (estaban los médicos y profesores más calificados) en un mitin de simpatía a los encarcelados. [...] Hablan de mi osadía y de que no están dispuestos a tolerarme lo que me toleró Primo de Rivera.

Valle ha adoptado, pues, una posición pública antifascista, asumiendo cierto riesgo personal en el turbio ambiente que se está creando. Preservando su independencia, ha colaborado en todos los proyectos que los comunistas habían dirigido a los intelectuales y profesionales, y no le ha importado aparecer como cabeza visible en bastantes de ellos. Igual ocurre con los preparativos del Congreso de Escritores en Defensa de la Cultura, que tiene lugar en París en 1935 (el de Valencia en 1937 será su continuación); la salud le impide estar presente, pero colabora en la fase previa y acepta ser elegido para un *presidium* de doce miembros, junto a Barbusse, Rolland, Gide, Heinrich y Thomas Mann, Gorki, Forster, Huxley, Bernard Shaw, Sinclair Lewis y Selma Lagerlöf. Es siempre quien representa a España en estas convocatorias y organismos.

El último texto que publica en vida, "Mi rebelión en Barcelona" (26 de septiembre de 1935), es la reseña del

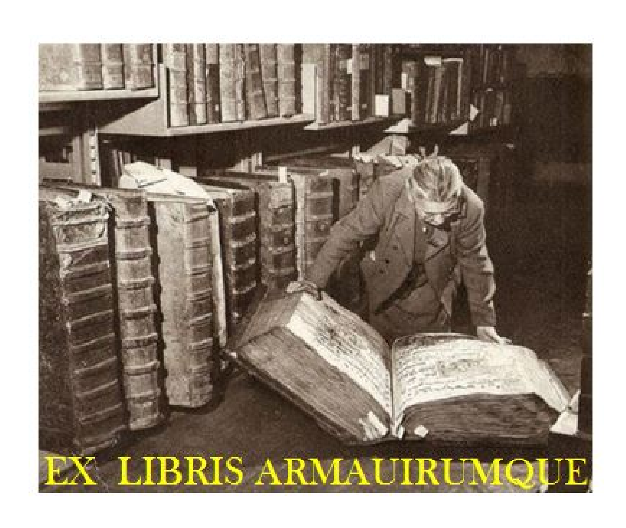
libro de Azaña así titulado, que recoge las experiencias de su amigo cuando fue detenido en octubre de 1934. Contiene premoniciones de un futuro inmediato que Valle no llegará a ver:

> Este libro tan sereno tiene una última sugestión aterrorizante. Se sale de su lectura como de la visita a esos museos donde se guardan antiguos y anacrónicos instrumentos de tortura. Esta prosa tan concisa pone en pie los fantasmas de un pasado que habíamos supuesto abolido.

Desde Santiago, durante la primavera y el verano de ese 1935, cruza correspondencia con un Azaña en precampaña electoral, que recorre el país dando mítines en una línea que será la del Frente Popular, aunque todavía no se haya expresamente conformado. Los problemas habidos con el primer gobierno republicano no han dejado en Valle ninguna clase de resentimiento, y todas las cartas transmiten adhesión política y personal, apoyo, voluntad de dar ánimos, afecto y complicidad. Componen el inequívoco testamento político de Valle-Inclán, aunque ninguno de sus deseos se cumpliera:

> Me parece que podrá usted intentar la educación del pueblo español tan falto del sentido y del sentimiento del futuro, que constituyen el aliento histórico, la capacidad y la fe para hacer historia. Es posible que Le-

nin le inspirase al pueblo ruso una fe áspera y confortadora como esta que usted hace nacer en el pueblo español. Creo que la nueva etapa, cuando usted vuelva, será una gran página histórica.



41. DESAHUCIADO

Un periodista de *ABC* que entrevista a Valle en agosto de 1930 empieza informando de que "convalece ahora de una penosa dolencia que le recluyó dos semanas en un sanatorio"; en una de las respuestas hay otros detalles:

> –Don Ramón, ¿cómo pasa usted ahora los días?
> –Pues en la cama. Tengo que estar echado horas enteras. He sufrido unos dolores espantosos. Pero ya estoy salvado. Como mucho: queso gervais, leche Maybul, algún pescado, fruta, mucha fruta. Y reposo en la cama. Salgo poco: por la mañana y al anochecer. Pero muy pronto volveré a la vida de siempre y al trabajo. Tengo mucho, mucho que trabajar.

Así confirma que el desarrollo de la enfermedad no sólo se percibe cuando sufre una intervención o lo ingresan en un sanatorio, sino que está ahí de continuo, también entre crisis y crisis. Y que toda la actividad –literaria, teatral, pública– de estos años se da en tales condiciones.

En febrero de 1932, dice otro periodista: "Yace en el lecho aquejado de varios y leves males", y cuenta que lo acompañan dos señoritas: una prepara una inyección y

otra lee un libro; no se sabe en qué basa el diagnóstico de levedad. En abril del mismo año, describe otro: "Está en cama, enfermo desde hace unos días": siempre hay un paliativo, un "no pasa nada". Pero ya en mayo el *Heraldo de Madrid* avisa de que se va a Galicia a reponerse, que no está trabajando esa temporada a causa de la salud. En junio –y es una suerte que le hicieran tantas entrevistas para contar con estos datos– no se ha ido a Galicia y está peor: "La casa donde yace más que mora el gran escritor", "hace, con amargura emocionante, balance de su desdicha, de la enfermedad larga y penosa, a cuyo dolor se suma la forzada lentitud de su obra". Los síntomas los conoce ya bien. Las continuas hematurias provocan anemia constante, y con ella tendencias depresivas. La situación familiar es complicada, la relación con Josefina está rota; la bonanza económica se ha interrumpido bruscamente. El 27 de julio escribe a su antiguo amigo Ruiz Contreras una carta patética:

> Recibí su buena carta. Estoy abrumado. Ayer empeñé el reloj. Ya no sé la hora en que muero. Como tengo que cocinar para los pequeños el fogón acaba de destrozarme la vejiga. Ni salud ni dinero, y los amigos tan raros. Por eso le agradezco doblemente su carta.

En octubre de 1932, el periodista de *La Voz* que le visita ya no elude el tono dramático: "Rostro de cera, ojos

de marchito mirar. Don Ramón está enfermo. La alcoba se ambienta de un acre olor a medicamentos, [...] tiene un gesto de dolor, y este dolor debe ser, en momentos, tan intenso...". A finales de año ingresa en el Hospital de la Cruz Roja y le opera el doctor Pascual; por lo que relata al *Heraldo* en enero, se repite el proceso de cauterizaciones continuas que ya padeció en Galicia; algún testimonio sugiere que estaba desahuciado por los médicos. Guarda reposo absoluto durante dos meses: el 8 de marzo, cuando le llega el nombramiento para la Academia Española de Roma, todavía está ingresado. Sale del sanatorio, pasea, toma café, acuerda citas con sus hijos, a veces va a comer a casa; pero sigue ingresado. El 10 de marzo espera otra intervención para el día siguiente.

Consigue desplazarse a Roma y soporta circunstancias físicas –para dormir, para comer– difíciles en su residencia. La siguiente gran crisis se produce en agosto de 1934: el paréntesis habrá sido, sin duda, muy duro, pero también parece un milagro. El proceso es otra vez el mismo: hematurias, dolores, gran debilidad, ingreso en un sanatorio, fiebre, necesidad de reposo casi constante. Vuelve a Madrid a principios de noviembre. En Navidad estará en el banquete en beneficio de los presos y en el estreno de *Yerma*.

42. NUEVOS CONFLICTOS

Las fotografías que le hizo *Alfonso* a Valle en estos años de la década de los treinta ofrecen quizá su imagen más conocida. El rostro de frente y de perfil, de medio cuerpo, sentado, paseando por la Castellana. La barba, completamente blanca y larguísima; igual de blanco el cabello y bastante crecido, peinado hacia atrás, dejando libre una frente muy amplia. Las gafas redondas de carey. Una expresión apacible, en algunas fotos una sonrisa, se le ve a gusto durante la sesión. En otra imagen se abraza la manga vacía con su única mano. Sólo en uno de los perfiles sonríe más, casi con risa, se le marcan hondas arrugas y parece mucho más delgado, una cara flaca escondida detrás de tanto pelo.

En 1931, sin que previamente se pudiera suponer, quiebra de golpe la CIAP, como efecto de la quiebra de la Banca Bauer. Valle no tiene apenas otros ingresos, aparte de las colaboraciones que publique o escasas liquidaciones de libros traducidos o antiguos. La situación económica es, de repente, la peor de su vida. En este momento escribe la carta a Ruiz Contreras, de la que antes citaba unas frases; en realidad, casi entera se refie-

re a este problema, en términos hasta ahora inusuales para Valle:

> He convocado a los hijos y les he expuesto la situación. También ellos tienen el alma estoica. Les he dicho: "Hijos míos, vamos a empeñar el reloj. Después de comernos estas cien pesetas, se nos impone un ayuno sin término conocido. No es cosa de comprar una cuerda y ahorcarnos en reata. No he sido nunca sablista y quiero morir sin serlo" [...]. Como pequeños héroes se tragaron las lágrimas y se han mostrado dispuestos a correr el temporal sin darle demasiada importancia.

Sin duda, la presencia de los hijos y la falta de fuerzas hacen más angustioso lo que le ocurre. Le visitan algunos amigos –Unamuno, Vighi, Ciges Aparicio–, que intentan que las horas de cama se le hagan soportables, y otros –Zuloaga, Marañón, el mismo Ruiz Contreras– buscan formas de ayudarles. Aunque el anecdotario nunca sea de fiar, el tenor de las historias que circulan evoca la hondura de la crisis: pasan la Nochebuena sin fuego en la cocina y cenando patatas viudas; un periodista hace un comentario insólito hasta entonces: "Salió a abrirnos una maritornes un tanto desaliñada y otro tanto descompuesta".

Con la mediación de Alfonso Reyes, ahora embajador mexicano en Brasil, Valle sondea la posibilidad de tras-

ladarse con sus hijos a algún país latinoamericano, donde pudiera conseguir ingresos.

A finales de enero de 1932, el gobierno nombra a Valle-Inclán Conservador General del Patrimonio y, en especial, Conservador del Palacio y los Reales Sitios de Aranjuez. Fue una idea de Azaña, al enterarse de la situación del escritor y de su propósito de irse a América. Inventa un cargo que no existía y anota en su diario: "Todo ello concluirá probablemente en una dimisión ruidosa". Se basaba en el conocimiento personal para preverlo, pero en cierto modo también él tuvo la culpa con su error de cálculo: no era problema sólo de un temperamento destructivo; no se dio cuenta de que Valle no podía entrar en el juego de un puesto honorífico, sin competencias. Cuando trataron de convencerle de que así era, se sintió ofendido; cuando buscó dotar el cargo de contenido, chocó con la burocracia y acabó dimitiendo. Dimitió a los seis meses, en junio, renunciando al único sueldo que tenía.
El nombramiento despertó expectativas y no sólo en el interesado: los periódicos le entrevistaban y querían saber sus planes. Él hacía proyectos: organizar las visitas, crear un Museo de la República, establecer normas de preservación y uso del patrimonio. En el Ministerio desoyen todas sus propuestas prácticas e incluso las con-

tradicen; un colchón de funcionarios lo neutraliza, aprovechando su ingenuidad política e inexperiencia burocrática.

Valle-Inclán ha apoyado con entusiasmo la proclamación de la República y es amigo del Presidente del Consejo; pero él sigue su conducta acostumbrada. Algo le parece mal y lo denuncia, no se ocupa de complejidades de política práctica o de si los escándalos erosionan o no al gobierno. Publica en la prensa todos sus informes, describiendo el hacinamiento de muebles y cuadros, la falta de un sistema contra incendios, el caos de visitantes y aprovechados... y, finalmente, la creación de una comisión ministerial para estudiar una reforma del Patrimonio sin siquiera haberle avisado a él.

En octubre, muy enfermo ya, explica en *La Voz* los motivos de su dimisión, después de haber tenido cuatro meses para reposarla:

> Fui un funcionario que no tuvo función. Y yo no sirvo, ya lo sabe usted, para usurpar cargos ni para percibir emolumentos que no sean legítimos; tampoco soy hombre que necesite satisfacer ambiciones de vanidad.

Durante los últimos años de la década anterior, Valle había promovido la candidatura de Azaña a la presidencia del Ateneo y, con su triunfo, la institución se había con-

vertido en un centro de pensamiento republicano. Azaña se veía forzado ahora a dimitir del puesto por incompatibilidad con la jefatura del gobierno. Y propuso a Valle como sustituto. Las elecciones se celebraron en marzo de 1932 y fueron muy polémicas, seguramente a causa del ambiente político: hubo muchas acusaciones contra Azaña de manipular el proceso y de realizar ilegalidades. Valle salió elegido, con la idea –compartida con su predecesor– de reconducir el Ateneo a una tarea más estrictamente cultural, de alejarlo un poco de la crispación; pero apenas llegó a ejercer el cargo, impedido además por la enfermedad.

Mientras, seguía realizando algunas actividades vinculadas a la literatura. En 1931, el cambio de régimen favoreció su regreso a los escenarios. El 3 de junio la compañía de Irene López Heredia y Mariano Asquerino estrenó en el Teatro Muñoz Seca *Farsa y licencia de la Reina castiza,* con decorados de Bartolozzi; la repercusión fue sobre todo política, por la coincidencia entre el enfoque de la obra y el fin de la monarquía. El mismo reparto puso en escena el 11 de noviembre *El embrujado,* con decorados de Mignoni. No parece que este fuera tampoco el momento para el éxito comercial. El último estreno de Valle fue el ya comentado de *Divinas palabras,* en el Español, a cargo de Margarita Xirgu. En marzo de 1932 dio una conferencia en el Casino de

Madrid sobre "la capacidad del español para la literatura". En 1933 habló en el Ateneo de San Sebastián sobre temas históricos.
Una traducción inglesa de *Divinas palabras* (Nueva York) y una alemana de *Ligazón* aparecieron en el año del cambio; al siguiente, apareció en Londres *La corte de los milagros*, con el título *The golden rose.*

Valle-Inclán y Josefina Blanco se divorciaron en 1932, todavía reciente la posibilidad legal del divorcio. En un solo año ya no podía haber más desastres: la quiebra, la dimisión, el lío del Ateneo, la enfermedad, el divorcio. Poco se ha sabido de esta relación a lo largo de tantos años, aparte de la retirada de ella a un segundo plano, y del sucesivo nacimiento de los hijos. Es conocido el comentario poco profético de Martínez Sierra, con motivo de su entrevista de 1928:

> También ella es invariable y siempre ella. Tal vez este elemento de inverosímil fidelidad a sí mismos les ha unido en mutua fidelidad duradera... Invariables... inseparables... Gran fortuna y envidiable destino, privilegio de espíritus fuertes y herméticos.

El hermetismo durante los veinticinco años de matrimonio quedaba probado con el desacierto de tan rotundo juicio. Los problemas pueden intuirse vagamente. Sainz

Rodríguez atestigua que Josefina se encargaba de las cuestiones económicas y que había entre la pareja fuertes discusiones sobre ellas. Otros hablan –como ya relaté– de los celos de la esposa. Sin duda, la aceleración de Valle en su *segunda* vida, sumada a la enfermedad y al cuidado de los hijos, no debió de dejar demasiado tiempo para ninguna clase de verdadera relación personal. No es fácil tampoco asumir un lugar tan oscuro y secundario.

Hay, además, algunos indicios de distanciamiento ideológico. Josefina Blanco se había declarado siempre muy católica, y con su conducta sugiere que sus ideas eran bastante conservadoras. La evolución de Valle, por el contrario, ya la hemos visto. En febrero de 1936, ella le escribe a Azaña una carta sorprendente en la que pide que intervenga para prohibir la representación de *Los cuernos de don Friolera* prevista en el homenaje a su marido:

> He dado orden terminante en la Sociedad de Autores prohibiendo todas las representaciones teatrales de las obras de mi marido, y muy especialmente una que anuncia cierta sociedad anónima, sin prestigio moral y sin categoría artística imprescindible para representar obras de mi marido.
> [...]
> Estoy decidida a no consentir una burla intolerable cuyos propósitos y alcances no desconozco.

> [...]
> El ver su nombre en ese cartel de rapiña, unido al silencio ocasionado por su ausencia, me llenaba de dolor.

El "cartel de rapiña", como relaté al principio de estas páginas, estaba formado por algunos de los mejores poetas españoles y amigos de Valle. El grupo *Nueva Escena* que representó la obra contaba con uno de los grandes escenógrafos del momento, Fontanals, y sus miembros procedían del grupo *Anfistora,* una de las más importantes propuestas del teatro independiente en los años de la República, que había dirigido Pura Ucelay.

El tono de Josefina Blanco hace pensar en la distancia infinita que debía de haberla separado de Valle, al menos durante los últimos años de convivencia; tanto política como estéticamente, esta postura era antagónica de la que había mantenido él, y de la verdad duradera de sus vínculos con personas como Antonio Machado. Pero también extraña que adopte el papel, en una segunda carta a Azaña, de viuda dolorida ("la pérdida del único amor de mi vida que ha muerto sin que me quede el consuelo de haber cerrado sus ojos"), un papel que no acaba de encajar con el desarrollo de las cosas desde su separación, en un momento crítico para Valle y para todos ellos.

Parece que se separaron en primavera y que el divorcio se resolvió en diciembre:

> La señora de Valle-Inclán pide la disolución del vínculo matrimonial. Separación consentida y otras causas son los motivos de este pleito matrimonial. La vista se celebra a puerta cerrada y en el asunto no se ha personado el poeta... Lo demás pertenece a la vida privada y no nos parece discreto comentarlo *[Heraldo de Madrid].*

Nunca se ha publicado el texto de la sentencia ni sus considerandos. A Valle se le asigna la custodia de Carlos, Mariquiña y Jaime; la pequeña, María Antonia, debe quedar con su madre; la mayor, Concha, ya no estaba con ellos hacía tiempo. Valle se traslada a un piso en la plaza del Progreso; Josefina, a una pensión en la calle Dato: le había correspondido una pensión de la mitad de los ingresos conyugales, pero su marido ahora era insolvente; volvió a la escena, con la compañía del Teatro de la Comedia.

Sorprende que le correspondiera la mayoría de los hijos al padre, y más en su estado de salud; pero, como faltan todos los datos, es imposible aventurar nada sobre ello. En todo caso, Valle cumplió con su tarea; ya se vieron su dedicación a la cocina y el psicodrama familiar en la carta a Ruiz Contreras. Rosa Chacel se los encontró en el Retiro: "Nunca he visto pasear a nadie con tanta elegancia llevando cuatro niños a su cargo".

Azaña, pese a lo ocurrido con el Patrimonio, vuelve a salir al paso de las dificultades, aunque en parte también presionado por otros amigos, como el pintor Zuloaga. Se propone el nombramiento de Valle como Director de la Academia Española de Roma, centro de residencia de artistas becarios y de difusión de la cultura. Los trámites son prolijos, se cruzan otros candidatos (Victorio Macho, Teodoro Anasagasti), debe pronunciarse una comisión; pero finalmente el nombramiento sale adelante en marzo de 1933.

El nuevo director se traslada con sus hijos y encuentra las instalaciones, y en particular la residencia que le corresponde, en un estado lamentable: sin muebles, sin cristales, sin ropa de cama, sin cocina... Los informes oficiales de Valle solicitando remedio son antológicos, una peculiar mezcla de tremendismo, naturalismo y humor negro. Por otro lado, choca enseguida con los becarios, al tratar de imponer sus normas de funcionamiento, cuando el ambiente hasta entonces había sido relajado y cada uno hacía lo que quería; ellos protestan ante las instancias oficiales y la prensa, él también.

De nuevo, se encontraba en un puesto en el que era imposible conseguir gran cosa y todo conducía a un permanente conflicto. Sin embargo, Roma le deslumbró y aprovechó para conocerla, para pasear y saborear el ritmo de la vida, la suavidad de la primavera, las visitas de

algunos amigos, incluso –lo cuenta sólo Sender– fantaseó una historia amorosa. No estableció, sin embargo, demasiadas relaciones con la cultura italiana, aunque llegó a estrenarse *Los cuernos de don Friolera* por el Teatro Sperimentale de Anton Bragaglia; él no estaba en el país en ese momento, pero la recepción no fue buena.

Las difíciles condiciones materiales, la esterilidad de los esfuerzos, la pésima salud y la esperanza de que le atendiera la burocracia oficial le llevaron a desplazarse a Madrid en agosto del mismo 1933. Se quedó hasta febrero de 1934. Hubo denuncias en la prensa sobre la situación de ese Director que no dirigía, concretamente tuvieron insistencia las de *El Socialista* en un momento en que había cambiado ya el gobierno y la izquierda empezaba a hacer oposición. Valle se defiende haciendo públicos los datos concretos sobre cada becario y sobre la institución; pero regresa a Roma.

Dimite en julio; sin embargo, antes de volver a casa, tiene que pasar por el hospital y permanece en Roma hasta noviembre. Formalmente, no se ha ejecutado su cese y, cuando muera, aún seguirá siendo el director oficial de la Academia Española.

43. LA ACADEMIA

Otra Academia, la Española de la Lengua, polariza también algunos acontecimientos de estos últimos años. Ya en 1922 la candidatura de Valle había sido rechazada: La historia, como por un sistema de reproducción mecánica, va a repetirse.

Es verdad que, incluso desde antes del choque de 1922, Valle había mantenido una actitud de crítica, y aun de denuncia, hacia la institución. En la *Farsa italiana de la Enamorada del Rey* ridiculizaba el modo erudito de leer –según normas previas que impiden entender el texto– y movía a risa con las conversaciones entre los "inmortales": recuentos de la palabra *venta* en el *Quijote* o de los regüeldos de Sancho Panza, o "nuevas" etimologías de *antruejo* o *cicuta.* La guasa tuvo prolongación en *Luces de bohemia* o en *Tirano Banderas,* cuando un negro va cantando, con su marcado acento, en la barca de los revolucionarios, y el narrador apostilla con cita clásica:

> Y en la sombra del foque abría su lírico floripondio
> de ceceles el negro catedrático.

La cátedra y la Academia se confunden a menudo en su sátira; no en vano, a lo largo de su vida, la única relación

que tuvo Valle con la universidad, después de abandonar los estudios, fue la que le vinculó al movimiento estudiantil contra la Dictadura; su efímera cátedra de Estética era ajena al mundo universitario. En dos momentos de su obra última, al menos, introduce una reflexión sobre las diferencias que separan a los estudiosos de los intuitivos, reflexión con la que sin duda se explicaba a sí mismo su condición autodidacta y su marginalidad respecto al aparato del saber establecido. Uno de los momentos es fugaz: en *Tirano Banderas* Filomeno organiza su revuelta indígena y le replica al militar profesional:

> Audacia y Fortuna ganan las campañas, y no las matemáticas de las Academias.

El otro es más extenso. Al principio de *Baza de espadas,* discuten Cánovas y el Marqués de Salamanca sobre la formación de los políticos y los militares españoles:

> –Zumalacárregui –dice Cánovas– está más en nuestra tradición. Un gran instintivo... Probablemente, en otro tablero militar habría fracasado... Conocía el terreno como los pastores y los contrabandistas, hacía la guerra allí donde había nacido. Es el caso de todos nuestros guerrilleros fracasados en las campañas de América. Martes analfabetos que no podían leer un plano, como le ocurre hoy al héroe de los Castillejos. Otro gran instintivo.

–Es lo que da la tierra. Usted, como es un pozo de ciencia, nos desprecia a todos los instintivos, me cuento en el número. ¿Qué hubiera hecho de mí sin un poco de quinqué? Andar con las suelas rotas... Los sabios, para las cátedras, para las academias... En la guerra, en la política, en las finanzas, el golpe de vista...

A propósito de Cánovas, Valle denunció desde muy pronto (1910, al menos) la colusión entre las instituciones académicas y el poder: Maura, Moret, Canalejas se habían hecho elegir académicos de la Lengua. Don Ramón defendió siempre la libertad de crítica, atacó el miedo a hablar y el silencio, e hizo gala sin pausa de su disidencia; era difícil con esos criterios que el sistema lo admitiera, quizá incluso resultaba contradictorio intentarlo cuando él tenía tan clara la situación, su papel en ella:

Pero, ir a la Academia, convertirse en limpiadores, fijadores y lustradores del idioma los que, conociéndolo, vamos deliberadamente contra sus cánones y sus leyes... ¡Absurdo! ¿Usted ha visto que los herejes entren en la iglesia? Yo soy hereje a sabiendas...

Esto, sí, lo decía en 1934, tras los últimos enfrentamientos que tendrá con la Academia; pero ya en 1921 le apostrofaba don Manolito a don Estrafalario con la misma palabra: "Usted no es más que un hereje, como don Miguel de Unamuno".

Y, sin embargo... Quizá operaba en él la ilusión de que las cosas podían ser de otra manera, la convicción moral de que debían ser de otra manera, el fetichismo de un mito institucional. En 1929 fue de nuevo rechazada su candidatura; la presentaron Benavente, Azorín, Antonio Machado y Pérez de Ayala. Él ya había llamado hace tiempo a la Academia "la tertulia de los durmientes"; ahora arrecian sus ataques antes de que se produzca la votación: es una reunión de figuras decorativas, los verdaderos escritores no tienen nada que hacer en ella pues está pensada para otra cosa, si al menos hubiera un uniforme de académico merecería más la pena... Resultó elegido como nuevo "inmortal" el periodista de *ABC* Luis Martínez Kleiser.

El mayor escándalo se produce en 1932. Valle decide presentar al Premio Fastenrath tres novelas: *Tirano Banderas, La corte de los milagros y Viva mi dueño;* sólo la primera queda como finalista; pero la Academia declara desierto el premio: aunque Valle ganó la votación, no consiguió mayoría absoluta. La prensa se llena de artículos indignados: "La Academia española se ha cortado la lengua".

El escritor declaró que se había presentado como forma de provocación, para ver qué hacían los académicos, y leyó el fallo en clave política: se trataba de una institución vinculada a la monarquía, que aprovechaba cual-

quier oportunidad para atacar a los republicanos; la culpa no era suya, sino del gobierno, que lo consentía y mantenía sus privilegios, por ejemplo, informar de cuáles debían ser las lecturas de los estudiantes en la enseñanza secundaria. Algunas declaraciones de los miembros del jurado vendrían a darle la razón. El obispo que representaba a la Iglesia en la entidad alegó que "por encima de todo está el patriotismo". Y Cotarelo, el secretario de la Academia:

> Este señor Valle-Inclán presentó hace poco al Premio Fastenrath una novela de no sé qué revolución en no sé qué país de América. Tenía la pretensión de que fuese premiada... La novela era una pura extravagancia...

Como en 1922, los amigos organizan un banquete de desagravio. Se celebra en el Palace, el 7 de junio. Es famosa la foto de la mesa presidencial, donde rodean a Valle Unamuno, Amadeo Vives y Américo Castro; en la lista de asistentes que resume la prensa no aparece el nombre de Lorca, que estuvo: todavía no era conocido. Los principales discursos los hacen Unamuno y el homenajeado; Valle evoca que ambos comparten su procedencia de tierras que no hablan sólo el castellano y de las relaciones tan especiales con la lengua que proporciona ese origen. En las fotos se le ve cansado, demacrado, con tendencia a bajar los ojos.

En 1934 parece que hay un nuevo intento frustrado de presentar su candidatura a la Academia: él no está en España y la situación política es sombría, no se reproducen ya los ecos anteriores. Cotarelo aprovecha, sin embargo, para volver a atacarle:

> ¡Qué disparate! No ha entrado ni entrará. No es un buen escritor. Es un galicista empedernido. Destroza el castellano. No tiene ningún respeto a las normas del lenguaje. Es un extravagante. En fin, un bala perdida. Y esto último también es importante, pues el Reglamento de la Academia exige para su ingreso ser persona de costumbres honestas.

De ese momento son las palabras de Valle, declarándose hereje y reconociendo que en aquellas sillas no está su lugar: "Por primera vez en la vida, puede usted afirmarlo, estoy de acuerdo, de absoluto acuerdo, con don Emilio Cotarelo y Mori, secretario perpetuo de la Academia Española".

En los días que siguen a la muerte de Valle, respondiendo a preguntas de la prensa, declara Ramón Menéndez Pidal, director de la Academia, su dolor por que hubiese muerto "sin haber entrado" en ella, organismo en donde "todos lo queríamos mucho y eran reconocidos sus méritos". Sin embargo, el Duque de Alba, presidente de la Academia de la Historia, afirmará que no sabe quién es Valle-Inclán.

44. EL QUE NO SUPO DETENERSE

Lo que más impresiona de Valle entre 1932 y 1934 es el estado de ánimo, que nunca se había manifestado así, llegando incluso a una insólita autocompasión. El final de la citada carta a Contreras ya lo anticipaba:

> Lo que más me obsesiona es el pensamiento de no poder morir tranquilo: ver llegar despacio la muerte en las tardes serenas. Cerrar para siempre los ojos sin que en el ínterin me aflija o me inquiete por carecer de algún dinero.

A su alrededor, todos hablan de la muerte. Él mezcla el humor con el fatalismo para responder; cuenta Gómez de la Serna que recitaba este proverbio indio: "Mejor es estar sentado que de pie; mejor echado que sentado; mejor muerto que de ninguna otra manera". Varias veces se le dio por fallecido y los gacetilleros hicieron correr la falsa noticia; un periodista llegó a preguntarle con descaro coloquial: "¿Cuándo la diñamos, don Ramón?"; se dijo que otro miembro de la prensa había ofrecido una propina al portero de su casa si le daba la primicia de la información cuando se produjera. El poema "Testamento" se sitúa en este ambiente:

Te dejo mi cadáver, reportero.
El día que me lleven a enterrar,
fumarás a mi costa un buen veguero,
te darás en la *Rumba* un buen yantar.
Y después de cenar con mi fiambre,
adobado en retórica sutil,
humeando el puro, satisfecha el hambre,
me injuriará tu dicharacho vil.
Y al dejar la colilla con el chato,
a medio consumir, sobre el mantel,
dirás, gustando del bicarbonato,
"¡Que no la diñe ahora don Miguel!".

Una trayectoria repleta de acontecimientos y de escritura, un personaje levantado a pulso desde la nada y, al final, sin embargo, la sensación de una vida que se escapa, sin haber llegado nunca a agarrar algo a fondo, sin haber llevado ningún proyecto al culmen de sus posibilidades: limitaciones físicas, contradicciones, exigencias del presente... Y una utopía de quietud, remota, casi inimaginable, sumida en un vértigo de acción. Esto late en las palabras de Gómez de la Serna antes citadas: "Lo que hay en él de malogrado, de silenciado, de ser que se entretiene mientras llega el verdugo...".
De hecho, aunque ha mantenido en lo posible su presencia pública, podría decirse que ha dejado de trabajar. En el verano de 1932 aparece parcialmente *Baza de espadas* y, salvo un par de poemas y una reseña, no escri-

be más que los artículos de reconstrucción histórica de 1935, ya en el sanatorio de Santiago. Este abandono de la literatura se hace explícito, y vivido en clave de fracaso, en una carta al hispanista ruso Fedor Kelin (Roma, junio de 1933):

> No acierto a decirle los ecos que su carta ha despertado en mí. Yo soy un renegado de la literatura. Hace algunos años que vivo en apartamiento de los escritores y de los libros. Usted me habla de los míos, y que tengo por ahí algunos lectores, y comparo melancólicamente este buen suceso con mi fracaso en España. Claro que mi fracaso es el de casi todos los literatos que merecen respeto. Yo he sido tan loco que pensé vivir de la pluma, y al cabo de una lucha de cuarenta años he podido remediarme con la dirección de esta Academia.

Sin embargo, el tono sombrío de este final no debería mover a engaño. La fuerza de Valle nunca había residido en el optimismo. Ya en sus orígenes de escritor, en la "Tragedia de ensueño" (de 1901, incluida en *Jardín umbrío*), refiriéndose a la crueldad de la vida, afirmaba que lo más temible en ella era la esperanza, porque siempre volvería a mostrarse infundada e incrementaría el sufrimiento. Y he ido anotando cómo las manifestaciones de un nihilismo visceral puntúan todas sus obras. Roberta Salper considera que la "fascinación por la descomposi-

ción" es un "factor constante" en él, orientando su análisis hacia las épocas históricas en que se fija: descomposición del feudalismo, fin del carlismo, colapso de la Dictadura, crónica de los últimos meses del reinado de Isabel II... Fascinación por el fin, porque, heideggerianamente, en el fin halla el núcleo de todas las cosas.

Pero esa misma energía negativa se tradujo siempre en fuerza personal, como con enfoque más abstracto, más limitado a lo religioso, planteaba su amigo Unamuno en *El sentimiento trágico de la vida.* Y un punto de ironía –distancia, humor casi siempre negro– le ayuda a contemplar la vida como lo hacía Juanito Ventolera, en *Las galas del difunto:* "¡Qué enredo macanudo!": desde más allá de cualquier límite, asombrarse ante el modo en que los hechos se tejen... y la noche, la calle, el huerto, el cementerio.

45. RETORNO A COMPOSTELA

Tras una nueva serie de graves hematurias, en marzo de 1935, ingresa en la clínica del doctor Villar Iglesias en Santiago, donde fue operado de la vejiga por primera vez. Durante diez meses la clínica va a ser su lugar de residencia, con la compañía de su hijo Carlos, que estudia Medicina en aquella universidad y a quien le habilitan una cama en la misma habitación. El centro estaba especializado en cáncer urológico y era pionero en administrar radioterapia –aplicación del *rádium*, como se decía entonces: se trataba de una técnica todavía muy primitiva, y muy imprecisa en la dosificación y en determinar la zona irradiada, y por tanto dolorosa y fácilmente propiciadora de úlceras y quemaduras.

La primera operación se la practican el 27 de abril. No hay nuevos detalles del tratamiento, aunque ya lo conocemos bien. Sólo una noticia precisamente sobre el rádium: son impresiones positivas que le escribe a Azaña en mayo:

> No sé todavía el tiempo que permaneceré en este sanatorio. He venido aquí verdaderamente enfermo. Aun cuando me lo callaba, yo lo sabía, y no tenía la

> menor esperanza de curarme. Por algo que había leído en libros que estudian estos males como el mío, sospechaba que el papiloma había degenerado en carcinoma, y que me quedaba poco de vida. No ha sido así y de esa aprensión estoy ya curado. Me aplican el rádium y sus resultados creo que serán eficaces.

En cuanto descansa y empieza a hacer efecto la atención médica, cambia el estado de ánimo. Valle dice que ha empezado a escribir una novela, aunque parece más bien dedicarse a la documentación y a la escritura de los artículos sobre la época de la Gloriosa. Sale del sanatorio, charla con viejos y nuevos amigos. Incluso escribe una nota a su cocinera Benita, el 31 de agosto, pidiéndole que le envíe su pasaporte y el de su hija Mariquiña; no dice el motivo, pero seguramente fantaseaba con asistir al Congreso Antifascista de París.
Armando Bazán, que escribe para el vespertino *Claridad de Madrid,* le visita para hablar de ese congreso y deja una descripción del sanatorio:

> La habitación que ocupa Valle-Inclán es una pieza de clínica moderna. Todo es blanco y nítido: las paredes, el lecho, las sillas, hasta el suelo, que brilla como si estuviera recién frotado. Y sobre la almohada, emergiendo de una barba plateada, la luminosa sonrisa del célebre escritor. Una ventana, desproporcionadamente grande, deja ver hacia el sur un enorme sector de cielo amarillento.

Escribe cartas. Se mantiene informado de las turbulencias políticas. Recibe bastantes visitas. Pasea por las calles del casco antiguo. Acude al café Español y sobre todo al Derby, de amplias cristaleras y mesas de mármol. Come en el restaurante O Asesino, habitualmente con Carlos Maside, Arturo Cuadrado, Luis Seoane y su hijo. Se hace una foto con visitantes latinoamericanos ante la estatua de Rosalía de Castro. Los amigos y contertulios organizan algunos banquetes de homenaje; entre los variados personajes de las imágenes, destaca la cabeza juvenil de su hijo; debió de servirle de gran aliento que estuviera allí. Durante la etapa de mejoría del verano, hace algunas excursiones: a Vigo con dos amigos médicos, Devesa y Harguindey, para ver una exposición de pintura; a Ourense, con su hijo y el Marqués de Casa Pardiñas, el español que a comienzos de siglo recibía el mayor número de libros llegados del extranjero. Hay otras fotos: con Ramón Cabanillas en el balneario de Mondariz; por las calles de Ourense, con Ramón Otero Pedrayo. Cuando pasea se pone un sombrero de ala bastante ancha, pero mucho más moderno que los que solía llevar; la cara aparece consumida, pequeños y prietos los ojos.

En noviembre sufre un fuerte empeoramiento que le obliga a permanecer en cama de continuo. Le visita J. Parrado, corresponsal de la revista valenciana *Nuestra*

Cultura, quien le encuentra amarillento y lleno de dolores, como si ya no se le pudiera distinguir el rostro entre las enmarañadas barbas. Vuelve días después al sanatorio y le dicen que Valle no puede recibir visitas.

46. ESCENA ÚLTIMA

Fortes, un antiguo capitán de la Unión Militar Democrática, cuyos miembros fueron detenidos y expulsados del ejército al final del franquismo, me contó un suceso ocurrido a mitad de los años sesenta. Había organizado en su batallón, en el campamento de Paga (Lugo), un ciclo de conferencias culturales, para el que le dieron facilidades, y pudo incluso programar una referida al entonces prohibido Castelao. Pero cuando anuncia como tema "Valle-Inclán", se presenta el coronel, le llama aparte y le comunica que queda clausurado el ciclo: no se puede hablar de una persona que está en el infierno. Lo sabe a ciencia cierta: una monja que le cuidaba en el sanatorio se había encargado de llamar ella misma al capellán para que le administrara la extremaunción. Valle no sólo se negó a atenderle, sino que le tiró un orinal, que era lo único que tenía a mano.

La historia del orinal no es cierta: no había monjas ni capellán en ese sanatorio. La muerte del escritor ha generado tantas anécdotas como su vida. Giran en torno a si murió cristianamente o prefirió una muerte laica. La acumulación de testigos nos haría imaginar una habitación atestada de gente, pero sólo su hijo y muy pocos

amigos acudían al sanatorio y solían permanecer en los pasillos, a causa de la gravedad de su estado. La mayor parte de sus contactos en Santiago tuvo lugar fuera de allí, cuando salía a recorrer las calles o a sentarse en los cafés.

Hay, sin embargo, testimonios muy inmediatos. El profesor Rubia Barcia recoge los recibidos oralmente de Arturo Cuadrado y Fernando Barros Pumarino; este último –relacionado con la Sociedad de Autores– vino a ser una especie de secretario de Valle durante aquella temporada. Por otra parte, Carlos G. Reigosa publicó en *El Urogallo,* en 1990, una investigación en que revisaba las fuentes y se entrevistaba con testigos aún no tenidos en cuenta, como la dueña del restaurante O Asesino y algunos altos cargos eclesiásticos de la ciudad. Biografías recientes, como la de Alberca, niegan las anécdotas y prefieren evocar una escena fúnebre lo más convencional posible.

Reigosa demuestra que hubo una pugna ciudadana en torno al tema de la extremaunción de Valle, lógica para aquellos primeros días de 1936, en el turbulento ambiente nacional. Se sumaban, además, el significado religioso de Compostela y el peso del clero allí. Valle ya lo había experimentado cuando la Iglesia hizo campaña en contra del homenaje que le ofreció en 1913 la Juventud

Jaimista, y todavía reflexionaba sobre el componente clerical gallego en una de sus últimas cartas a Azaña; le contaba la ridícula historia de una procesión que no podía recorrer una calle en la que había un triángulo masónico iluminado; tras una situación muy tensa, resolvieron apagar las luces y la procesión pudo seguir su curso sin ofensa. Así, el asunto de la confesión de Valle fue motivo de análisis en clases del Seminario, invocado por los profesores como caso práctico y –según relato de quienes eran alumnos– despertó acaloradas discusiones.

"Aquí todo es caverna", escribía don Ramón en otra de sus últimas cartas, y siempre había criticado el clericalismo intransigente, incluso en sus épocas más carlistas. No sólo eran críticas al clero –la ridiculización del Papa mismo en *La corte de los milagros*–, sino también a la forma de transmisión tradicional de la doctrina católica, al carácter esperpéntico de la religión española:

> La Vida es un magro puchero; la Muerte, una carantoña ensabanada que enseña los dientes; el Infierno, un calderón de aceite albando donde los pecadores se achicharran como boquerones.

Ciertamente, Valle sentía con intensidad la pregunta acerca de la trascendencia y *La lámpara maravillosa*, en buena medida, arraigaba ahí; pero no hay ni un solo momento en que parezca darla por resuelta según crite-

rios católicos, por mucho que se declarara como tal en algunas manifestaciones públicas. Cuando Rubén, en *Luces de bohemia*, después de su intercambio teosófico con don Latino, se confiesa creyente, Max se muestra rotundo: "Para mí, no hay nada tras la última mueca. Si hay algo, vendré a decírtelo". Max no es Valle, pero en la escena habla con un peso especial: la opinión del autor –a juzgar por otros textos– no debía de ser muy distinta.

Sea como fuere, alguno de los amigos más próximos y antiguos son católicos y dicen que debe avisarse a un sacerdote. Concretamente dos, que han aparecido ya en este relato: los arosanos Andrés Díaz de Rábago y Victoriano García Martí, que fue secretario del Ateneo madrileño. No creían en el supuesto ateísmo del moribundo; lo tomaban como pose frívola, porque, cuando apretaba el dolor, invocaba a la Virgen del Carmen. La historia popularmente transmitida es que él contestó, al sugerírselo: "Ni cura discreto, ni fraile humilde, ni jesuita sabihondo". Quizá no con esas palabras.

García Martí hizo gestiones. Le correspondía la atención religiosa del sanatorio a un viejo cura de la parroquia de Sar, que delegó en un joven e inexperto coadjutor de Santa Susana. No sabía quién era el enfermo. Pre-

guntó por él y las personas que estaban en el pasillo, ante la habitación, le dijeron que dormía con somníferos y no se le podía ver; así, en varias ocasiones. Luego Díaz de Rábago le ofreció un franciscano; Valle contestó: "Yo creo que siempre he estado a bien con Jesucristo"; cuando, a los pocos días, volvió a insistir, le dijo sólo: "Mañana...". Ningún sacerdote entró en la habitación. Según algunos, había una especie de patrulla laica en la puerta, que lo impedía. Pero eso supone no conocer a Valle: al que ha ido apareciendo a lo largo de estas páginas le cuadra mucho más la falsa anécdota del orinal que callarse y dejarse manipular. Tuvo la suficiente conciencia hasta el penúltimo día para cambiar de opinión, si hubiera querido. Lo cierto es que no recibió los sacramentos y que después el entierro fue laico. Para aquella época que buscaba símbolos de un signo u otro, este fue inequívoco. La discusión en las clases del Seminario se agudizó tras su fallecimiento.

El fin de año fue muy lluvioso y Valle-Inclán lo pasó con horribles dolores. El 4 de enero de 1936 entró en un coma urémico. Murió el día 5, a las dos de la tarde; era domingo. Estaban con él, parece, su hijo y el doctor Villar Iglesias, Díaz de Rábago y Barros.
Castelao tomó apuntes del cadáver; también Carlos Maside hizo un dibujo, que publicó en la prensa. El escul-

tor Francisco Asorey vació una mascarilla, como aquella del Cardenal Tavera que había inspirado su estética al Greco.
Valle había pedido que le sepultaran en tierra, con un féretro modesto, y que sobre su tumba hubiera sólo una inscripción: *Ramón del Valle-Inclán.*

El Ayuntamiento de Santiago colocó la bandera a media asta y publicó un bando de duelo. El Partido Galleguista lanzó una octavilla, reivindicándole como representante de los valores gallegos y pidiendo que se le enterrara junto a Rosalía. El Ministro de Instrucción Pública ofreció ayuda económica.
El entierro despertó la efervescencia popular. Las organizaciones culturales y de izquierda promovieron viajes en tren y autobús desde Vigo y Ourense. Reigosa relata, con datos y nombres –un tal "don Víctor, el Alemán", farmacéutico–, alguna fallida provocación fascista contra el entierro laico.
La ceremonia se convocó para las cinco de la tarde del día 6 de enero. Las calles de Compostela se llenaron de gente y en torno al sanatorio se agruparon miles de personas. Cayó de pronto un diluvio que una vieja camarera recuerda como "gran negocio de taberneros". Maside escribió: "Viento, truenos, relámpagos, todos mojados, era un cuadro increíble, digno de Goya". Y relata la due-

ña de O Asesino: "Llovía mucho, había muchos paraguas negros y el día era muy oscuro. La imagen que ofrecía todo aquello no podía ser más fúnebre".

El ataúd salió del sanatorio llevado a hombros; en cabeza iba Castelao, asistieron el gobernador civil y el alcalde galleguista. Fueron a pie hasta una calle más amplia donde esperaban la carroza fúnebre y los coches: el cementerio de Boisaca estaba en las afueras.

Cuando llegaron, bajo un aguacero intensísimo, era de noche; alumbraba la débil luz de un candil. Entonces se produjo el incidente. Los testigos coinciden en el relato, pero hay dudas sobre la identidad del protagonista. Se atribuyó al comunista Modesto Pasín, fusilado en diciembre de 1936; ahora parece que fue Alonso Puente, de una familia políticamente significada en Santiago, que se exilió a México al principio de la guerra. Depositan el ataúd en la tumba y el joven se abalanza sobre él. Se resbala y cae, pretende arrancar el crucifijo. Todos le oyen gritar: "No lo quería, no lo quería".

BIBLIOGRAFÍA

En cuanto a la producción de Valle-Inclán he utilizado la magnífica "Biblioteca Valle-Inclán", que publicó Círculo de Lectores entre 1990 y 1992. Dirigida por Alonso Zamora Vicente, incluía introducciones –que también he tenido en cuenta– de diversos especialistas: Ricardo Doménech, José Manuel García de la Torre, Virginia M. Garlitz, Luis González del Valle, Juan Manuel González Martel, Sumner M. Greenfield, Eliane Lavaud-Fage, José-Carlos Mainer, Antón Risco, Jesús Rubio Jiménez, Margarita Santos Zas, Leda Schiavo, José Servera Baño, Darío Villanueva y el propio Alonso Zamora Vicente, de quien se publicó asimismo el volumen ilustrado *Vida y obra de Ramón del Valle-Inclán*.

Esta "Biblioteca" no pudo recoger algunos títulos, por problemas de propiedad intelectual; para ellos, he recurrido a las ediciones de la Colección Austral, de Espasa-Calpe, y, en el caso de *El trueno dorado*, a la de *Nostromo* (Madrid, 1976).

A estos materiales habría que añadir:

Artículos completos y otras páginas olvidadas. Edición de Javier Serrano Alonso. Istmo, Madrid, 1987.

Cronología. Escritos dispersos. Epistolario. Edición de Juan Antonio Hormigón. Fundación Banco Exterior, Madrid, 1989.

Entrevistas. Edición de Joaquín del Valle-Inclán. Alianza, Madrid, 2000.

Es excelente la página web del Taller de Investigaciones Valleinclanianas de la Universidad Autónoma de Barcelona: www.elpasajero.com, de la cual cito en particular algunos artículos.

La bibliografía sobre Valle-Inclán resulta hoy extensísima, como se puede comprobar en alguno de los repertorios bibliográficos actualizados, fáciles de consultar; me limito, pues, a indicar aquellos títulos que más he tenido en cuenta, incluyendo algunos que no se refieren específicamente a este escritor, pero que han estado presentes en el curso de mi trabajo:

MANUEL ALBERCA y CRISTÓBAL GONZÁLEZ, *Valle-Inclán. La fiebre del estilo.* Espasa-Calpe, Madrid, 2002.

AMADO ALONSO, *Materia y forma en poesía.* Gredos, Madrid, 1955.

ANTONIN ARTAUD, *El teatro y su doble.* Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1971 (2.ª).

XOSÉ LUÍS AXEITOS, "Introducción: Biografía e crítica". En: Manuel Antonio, *Poesía galega completa.* Sotelo Blanco, Santiago de Compostela, 1993.

MANUEL AZAÑA, *Memorias políticas* 1931-1933. Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1978.

MANUEL AZNAR SOLER, "Bohemia y burguesía en la literatura finisecular", en: José Carlos Mainer (ed.), *Modernismo y 98* (en: Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 6). Crítica, Barcelona, 1980.

–, *Rivas Cherif y la renovación teatral española* (1907-1936). Taller d'Investigacions Valleinclanianes, Sant Cugat del Vallès (Barcelona), 1992.

–, *Valle-Inclán, antifascista.* Col. Estrafalaria, Ed. Cop d'Idees, Sant Cugat, 1992.

MIJAIL BAJTIN, *Teoría y estética de la novela.* Traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Taurus, Madrid, 1989.

PERE BALLART, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno.* Sirmio-Quaderns Crema, Barcelona, 1994.

RICARDO BAROJA, *Gente del 98.* Col. Letras Hispánicas, Cátedra, Madrid, 1989.

JOSÉ FRANCISCO BATISTE MORENO, "Valle-Inclán y el cannabis: historia de un amor intelectual", www.elpasajero.com, otoño 2002.

WALTER BENJAMIN, "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs", en: *Discursos interrumpidos*, I. Traducción de Jesús Aguirre. Taurus, Madrid, 1990 (5.ª).

BERTOLT BRECHT, *Escritos sobre teatro,* 2 vols. Traducción de Jorge Hacker. Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.

HERMANN BROCH, *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte.* Varios traductores. Tusquets, Barcelona, 1979 (2.ª).

RAFAEL CANSINOS-ASSÉNS, *La novela de un literato,* 3 vols. Alianza, Madrid, 1982.

RODOLFO CARDONA y ANTHONY ZAHAREAS, *Visión del esperpento.* Castalia, Madrid, 1970.

MIGUEL CASADO, "Introducción", en: Paul Verlaine, *La buena canción. Romanzas sin palabras. Sensatez.* Edición bilingüe de Miguel Casado. Col. Letras Universales, Cátedra, Madrid, 1991.

JOSEP CASAMARTINA i PARASSOLS (ed.), *Ángeles Santos, un mundo insólito en Valladolid.* Museo Patio Herreriano, Valladolid, 2003.

ROSALÍA DE CASTRO, *Obras completas,* 2 vols. Biblioteca Castro, Turner, Madrid, 1993.

LUIS CERNUDA, *Prosa completa.* Barral, Barcelona, 1975.

JOSEP CARLES CLEMENTE, *Raros, heterodoxos, disidentes y viñetas del Carlismo.* Fundamentos, Madrid, 1995.

–, *Crónica de los carlistas.* Martínez Roca, Barcelona, 2001.

RUBÉN DARÍO, *Poesías completas.* Edición de Alfonso Méndez Plancarte. Aguilar, Madrid, 1968.

DRU DOUGHERTY, *Valle-Inclán y la Segunda República*. Pre-Textos, Valencia, 1986.

UMBERTO ECO, *Apocalípticos e integrados en la cultura de masas*. Traducción de Andrés Boglar. Lumen, Barcelona, 1975 (3.ª).

ANTONIO ENRIQUE, *Canon heterodoxo*. DVD, Barcelona, 2003.

ANTONIO ESPEJO, "Ramón María del Valle-Inclán, héroe de crónica en el Perú", www.elpasajero.com, 2001.

LUCÍA ETXEBARRÍA y SONIA NÚÑEZ PUENTE, *En brazos de la mujer fetiche*. Destino, Barcelona, 2002.

MELCHOR FERNÁNDEZ ALMAGRO, *Vida y literatura de Valle-Inclán*. Taurus, Madrid, 1966.

FRANCISCO FERNÁNDEZ BUEY, *Poliética*. Losada, Madrid, 2003.

SIGMUND FREUD, *Introducción al narcisismo y otros ensayos*. Traducción de Luis López-Ballesteros. Alianza, Madrid, 1979 (2.ª).

JOHN P. GABRIELE (ed.), *Suma valleinclaniana*. Anthropos, Barcelona, 1992. Sobre todo: "Los ocultistas franceses y *La lámpara maravillosa*", de Virginia M. Garlitz; "De cifras, desciframiento y una lectura literal de *La lámpara maravillosa*", de Carol Maier; "*La media noche* de Valle-Inclán: análisis y suerte de su técnica narrativa", de Darío Villanueva; "Palabras contra palabras: el lenguaje de la historia en *Tirano Banderas*", de Luisa

Elena Delgado; "La novela como trampa femenina: *Sonata de Otoño*, de Valle-Inclán", de Noël M. Valis.

VIRGINIA GIBBS, *Las Sonatas de Valle-Inclán. Kitsch, sexualidad, satanismo, historia.* Pliegos, Madrid, 1991.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, *Don Ramón María del Valle-Inclán.* Col. Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1969 (4.ª).

SUMNER M. GREENFIELD, *Anatomía de un teatro problemático.* Fundamentos, Madrid, 1972.

ALBERTO GUILLÉN, *La linterna de Diógenes.* Ave del Paraíso, Madrid, 2001.

RICARDO GULLÓN, *Espacio y novela.* Antoni Bosch, Barcelona, 1980.

JUAN ANTONIO HORMIGÓN, *Ramón del Valle-Inclán: La política, la cultura, el realismo y el pueblo.* Comunicación serie B, Ed. Alberto Corazón, Madrid, 1972.

JOHAN HUIZINGA, *El Otoño de la Edad Media.* Trad. de José Gaos. Revista de Occidente, Madrid, 1971 (8.ª).

SOREN KIERKEGAARD, *Sobre el concepto de ironía.* Traducción de Darío González y Begonya Saez Tajafuerce. Trotta, Madrid, 2000.

HEINRICH VON KLEIST, *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos sobre arte y filosofía.* Traducción de Jorge Riechmann. Hiperión, Madrid, 1988.

ROSALIND E. KRAUSS, *El inconsciente óptico.* Traducción de J. Miguel Esteban Cloquell. Tecnos, Madrid, 1997.

ROBERT LIMA, *Valle-Inclán. El teatro de su vida.* Traducción de M. Luz Valencia. Nigra/Consorcio de Santiago, Vigo, 1995.

ARCADIO LÓPEZ-CASANOVA, "Introducción", en: Ramón del Valle-Inclán, *Flor de santidad. La media noche.* Col. Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 2002 (9.ª).

ANTONIO MACHADO, *Prosas completas* (tomo III, de *Poesía y prosa*). Edición de Oreste Macrí, Espasa-Calpe, Madrid, 1989.

FRANCISCO MADRID, *La vida altiva de Valle-Inclán.* Poseidón, Buenos Aires, 1943.

JOSÉ-CARLOS MAINER, *La Edad de Plata* (1902-1939). Cátedra, Madrid, 1987.

JOSÉ ANTONIO MARAVALL, "La imagen de la sociedad arcaica en Valle-Inclán". *Revista de Occidente*, 44-45, Madrid, 1966.

MANUEL MURGUÍA, "Prólogo", en: Ramón del Valle-Inclán, *Femeninas. Epitalamio.* Edición de Juan Manuel González Martel. Círculo de Lectores, Barcelona, 1992.

JULIO ORTEGA, *Rubén Darío.* Vidas literarias, Omega, Barcelona, 2003.

JOSÉ ORTEGA y GASSET, *Ensayos sobre la Generación del 98.* Alianza/Revista de Occidente, Madrid, 1981.

ROMÁN OYARZUN, *Historia del carlismo.* Alianza, Madrid, 1969.

VALENTÍN PAZ ANDRADE, *La anunciación de Valle-Inclán.* Akal, Madrid, 1981.

RAMÓN PÉREZ DE AYALA, *Troteras y danzaderas.* Castalia, Madrid, 1972.

FRANCISCO J. PÉREZ BLANCO, "La hematuria de Valle-Inclán", www.elpasajero.com, primavera 2004.

CARLOS G. REIGOSA, "Valle-Inclán. Morir en Compostela". *El Urogallo*, 55-56, Madrid, diciembre 1990-enero 1991.

ANTONIO RISCO, *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en* El ruedo ibérico. Gredos, Madrid, 1966.

JOSÉ RUBIA BARCIA, *Mascarón de proa.* Ediciós do Castro, Sada (A Coruña), 1983.

FRANCISCO RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español. Siglo XX.* Cátedra, Madrid, 1975.

PEDRO SALINAS, *Literatura española siglo XX.* Alianza, Madrid, 1972 (2.ª).

MARÍA FERNANDA SÁNCHEZ COLOMER, "Las conferencias de Valle-Inclán en México (1921): algunas reseñas olvidadas", www.elpasajero.com, septiembre 2002.

ALEJANDRO SAWA, *Iluminaciones en la sombra.* Edición de Iris M. Zavala. Alhambra, Madrid, 1977.

LEDA SCHIAVO, *Historia y novela en Valle-Inclán.* Castalia, Madrid, 1981.

SALOMÓN DE LA SELVA, *El soldado desconocido.* Col. Signos, Ed. Libertarias, Madrid, 1994.

RAMÓN J. SENDER, *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia.* Gredos, Madrid, 1965.

VICTOR SKLOVSKI, *La cuerda del arco.* Traducción de Victoriano Imbert. Planeta, Barcelona, 1975.

SUSAN SONTAG, *Contra la interpretación.* Traducción de Javier González-Pueyo. Seix Barral, Barcelona, 1969.

ENMA SUSANA SPERATTI PIÑERO, *La elaboración artística en Tirano Banderas.* El Colegio de México, México, 1957.

JULIO TORRI, *De fusilamientos.* Ave del Paraíso, Madrid, 1996.

FRANCISCO UMBRAL, *Valle-Inclán. Los botines blancos de piqué.* Planeta, Barcelona, 1998 (incluye un cuaderno de fotografías).

MIGUEL DE UNAMUNO, *En torno al casticismo.* Alianza, Madrid, 2000.

JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Las palabras de la tribu.* Tusquets, Barcelona, 2002 (2.ª).

JOAQUÍN y JAVIER DEL VALLE-INCLÁN, *Bibliografía de don Ramón María del Valle-Inclán.* Pre-Textos, Valencia, 1995.

W. WORRINGER, *Abstracción y naturaleza.* Traducción de Mariana Frenk. Fondo de Cultura Económica, México, 1975.

MARÍA ZAMBRANO, "Don Ramón: agente de revelación". "Culturas", 39, *Diario 16*, Madrid, 5 enero 1986.

ÍNDICE